ISSN 0130-6405

ИСКУССТВО КИНО

9 85

(11)



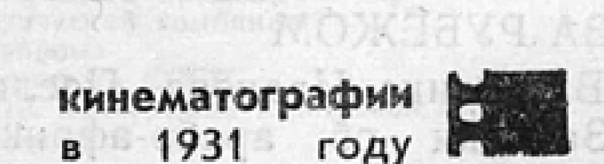


В объективе — XVIII Всесоюзный кинофестиваль в г. Минске

Фото Н. Гнисюка



Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР. Основан в 1931 году





На 1-й стороне обложки:

Лариса Удовиченко
в фильме «Опасно для жизни!»
(режиссер Л. Гайдай, «Мосфильм»)

На 4-й стороне обложки:

Сабина Азема
в фильме «Воскресенье за городом»
режиссера Бертрана Тавернье
(Франция)



ИСКУССТВО **КИНО**

CINEMA ART

In this issue: Greetings of General Secretary of the Central Comittee of CPSU Mikhail Gorbachyov "To the Participants and Guests of the XIYth Moscow Film Festival" (p. 4). Article by film director Klim Lavrentyev about the films devoted to agricultural subjects (p. 6). Interview with film director Alexander Rogozhkin (p. 12). Reviews of the films "The Trees Will Ever Grow On Stones" (USSR; Norway, p. 21), "Good Intentions" (p. 28), "Once There Lived A Doctor" (p. 33), "Vavilov's Star" (p. 43), "Voice of Native Country" (p. 48). Cartoon film director Fyodor Khitruk tells about his young colleagues (p. 51). Profile of film actress Yelena Solovey (p. 61). Interview with film actor Leonid Filatov (p. 75). Article by Marat Vlasov "National Peculiarity: Cultural Traditions, Typology of Character" (p. 86). Notes about cinema of Arab-African region (p. 109). Article about cinema dynasty of the Capoors (p. 120). Reviews of the Hungarian film "Az óriás (p. 132) and Spanish film "El nido" (p. 137). Cinerama (p. 142). Script by Yury Klepikov "The Stranger" (p. 151).

Издание Союза
кинематографистов СССР
Цена 1 руб. 30 коп.
Фото и адреса актеров
редакция не высылает

Адрес редакции:
125319 Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Тел. 151-02-72.

Сдано в набор 14.07.85
Подп. к печати 16.08.85. А 07267
Формат бумаги 70×90¹/₁₆.
печ. л. 12,12,
усл. печ. л. 14,18,
уч.-изд. л. 18,3.
Печать высокая
Тираж 50 000 экз. Заказ 1684

Ордена Трудового Красного Знамени
Чеховский полиграфический комбинат
В/О «Союзполиграфпром»
Государственного комитета СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
142300, г. Чехов Московской области

Участникам и гостям XIV Московского международного кинофестиваля

Сердечно приветствую участников и гостей Московского мёждународного кинофестиваля.

В современном мире человечество особенно нуждается в утверждении взаимопонимания и доверия, в живом духовном общении. Очень важно, чтобы люди земли могли справиться со сложными проблемами наших дней и прежде всего с самой главной из них — опасностью ядерной катастрофы.

40-летие Победы над фашизмом вновь напомнило всем о необходимости свято хранить мир, оплаченный жизнями миллионов людей. Мы твердо верим, что безопасность народов можно обеспечить только коллективными усилиями. Наш идеал — мир без войн, мир без оружия.

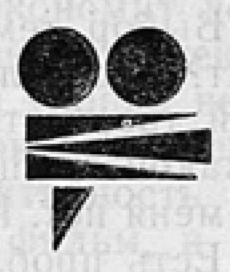
Истинный художник не может стоять в стороне от насущных задач эпохи. Своим творчеством он всегда служит добру и свету. Честный, смелый кинематограф, чутко откликающийся на тревоги и заботы времени, многое может сделать во имя утверждения социального прогресса, национальной независимости, международного сотрудничества.

Пусть же громче звучит голос деятелей кино, следующих прекрасному девизу — за гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами.

Желаю большого успеха Московскому фестивалю, новых творческих достижений всем его участникам.

М. ГОРБАЧЕВ





НАВСТРЕЧУ XXVII СЪЕЗДУ КПСС

современность и экран

«Снимая картины о земле, о хлебе, об экологии, я полнее ощущаю свое участие в важнейшем общенародном деле», — эти слова принадлежат известному режиссеру-документалисту Климу Лаврентьеву, который делится размышлениями о своей работе.

Режиссер Александр Рогожкин, снявший фильм «Ради нескольких строчек» по повести М. Алексеева «Дивизионка», дебютирует в художественном кинематографе.

«Константин Симонов говорил, что для солдата с передовой четыре километра от фронта — уже тыл, а ведь именно на таком расстоянии размещался штаб дивизии и, соответственно, «дивизионка», — рассказывает режиссер-постановщик. — Конечно, нельзя сравнить работу корреспондента и ратный труд солдата, но ведь за материалами чуть ли не каждый день приходилось ходить на передовую, в самое пекло... Так что война повсюду была войной».

Незапланированная «злоба дня»

Клим Лаврентьев:
Раз уж сельскохозяйственная тема стала моей, тут я должен быть докой

Беседу ведет
М. Щербаченко

Клим Лаврентьев, работающий на Ростовской-на-Дону студии кинохроники, снимает тематически очень разные фильмы. В поле его режиссерского внимания оказываются и жизнь фронтовика, героически погибшего через много лет после окончания войны («Алексей Берест»), и нравственное падение людей, оказавшихся в тюремной камере («Приговор вступил в силу»); его интересуют причины загрязнения Азовского моря промышленными отходами («Пятна на море») и опыт безотходной технологии уборки зерновых («Старое... по-новому»), спасение побитого градом хлеба («Трудный хлеб») и методы разведения рыбы в Белгородской области («Где карпы зимуют»). Это некоторые из его работ, где Клим Лаврентьев не избегает острых коллизий и нерешенных проблем. В его лентах присутствует научно выверенный анализ ситуации, живет чувство ответственности за поднятую тему.

Да, темы разные, но уже по названиям картин видно, что с особым вниманием вглядывается режиссер в жизнь современного села.

За полнометражный фильм «Сотворение хлеба» он был удостоен Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых. Последняя его картина тоже остропроблемного свойства — «Свой огород и поле за ним».

М. Щербаченко. Клим Анатольевич, хотелось бы начать беседу с того, с чего, в сущности, начинается работа над любым фильмом. Выбор темы — как он у вас происходит? Что является побуждающей причиной творчества?

К. Лаврентьев. Никакой специальной методики отбора у меня нет. И, видимо, быть не может. Есть проблемы, которые решает наше общество. Какие — обязан знать каждый гражданин. А кинематографисту, работающему в научном и документальном кино, остается найти ситуацию, возникшую в коллективе, в семье, в регионе, где эти проблемы решены или проявились с особой наглядностью.

Замысел картины «Старое... по-новому», к примеру, возник вот как. До появления сельскохозяйственной техники, как вы знаете, пшеницу убирали серпом, вязали снопы, они подсыхали на поле, а потом их свозили под навес — в обмолот. Потери зерна были при этом мизерные. Сегодня мы перешли на машинную уборку, выиграли время, уменьшили потребность в рабочих руках и теряем до тридцати процентов урожая. Эта цифра, увы, заложена в технологии. Так вот, однажды в газете «Известия» мне попалась заметка, сообщавшая о том, что на Кубани применяют индустриальную безотходную уборку зерновых. Поскольку я разбираюсь в проблемах сельского хозяйства, метод показался мне интересным, я решил приглядеться к нему попристальней.

Поехал на место. Оказалось, что кубанцы используют на поле специальную жатку. Уборка хлеба идет с последующей сушкой, молотьбой и обработкой соломы. Мы проследили путь

зерна от поля до элеватора. Оказалось, что опыт кубанских земледельцев экономит до трех-четырех центнеров зерна с гектара. К тому же и сроки уборки не нарушаются. Подробный экономический анализ подтвердил эффективность новой технологии. Я снял фильм, и над проблемой сейчас, как говорится, «потеет Госплан».

С картиной «Приговор вступил в силу» дело обстояло иначе. В основной своей части это репортаж с места заключения. Но тема фильма шире, чем расплата за преступление. Хотелось поразмышлять о том, каковы причины нравственного падения людей, что порождает преступление. Эти проблемы изустно обсуждают многие. Должен был высказать свое суждение и я. Именно высказать. В картине я сам читаю дикторский текст.

После того как сняли фильм, возникли опасения: не слишком ли много черной краски? Ведь сюжет построен не на анализе одного-двух случаев, как нередко делалось и делается, а разбираются самые разные ситуации — от примитивного магазинного обвеса до крупных взяток и преступной бесхозяйственности. Судьбу картины обсуждали вплоть до ноябрьского (1982 г.) Пленума ЦК КПСС. А после Пленума она вышла на экраны.

М. Щ. Словом, специально темы вы не выискиваете, а как встретились с задевающей вас ситуацией, беретесь за труд. Правильно я вас понял?

К. Л. Совершенно верно. И убежден, что именно так надо работать в документальном и научном кино, если мы хотим, чтобы наши фильмы были результативны, вызывали живой зрительский резонанс. Думаю, что ны-

Режиссер Клим Лаврентьев



нешняя система планирования документальных фильмов нуждается в серьезной корректировке. На мой взгляд, не более половины картин можно планировать загодя, то есть на несколько лет вперед. Предугадать, что будет завтра, необычайно сложно, а часто просто невозможно. У нас же как получается? Программа формируется на несколько лет вперед, а жизнь буквально врывается между строк плана, взрывает его изнутри, диктуя острозлободневные темы. И начинается лихорадочный поиск резервов — чем заменить, что выкинуть... Сами себе трудности создаем. А все ведь, в сущности, очень просто: мы должны откликнуться на самую что ни на есть злобу дня, из этого принципа и надо исходить. К этому нас, кинопублицистов, призывает известное постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему повышению идейно-художественного уровня кинофильмов и укреплению материально-технической базы кинематографии».

М. Щ. Вероятно, бывали ситуации (я отклонюсь от вопросов планирования), когда что-то нужно было снять не только в данном году, но и в данную секунду?

К. Л. Вы совершенно правы. Вспоминаю, как во время работы над фильмом «Свой огород и поле за ним» мы должны были снять большой эпизод в Шемахинском районе Азербайджана. Этот горный район колхозники обводнили так называемым хозспособом, или, точнее говоря, своими силами и на свои средства. Сами сделали проектные расчеты, сами соорудили плотину. И вот в одно небольшое селение наконец-то была поднята вода. Первый секретарь райкома рассказывал мне о том, какое глубокое впечатление произвело это событие на жителей. Когда шел митинг в честь открытия плотины, к трибуне неожиданно прирулила грузовая машина, в кузове которой на ковре лежала старая больная женщина. Говорят, что она была при смерти, когда услышала шум на улице. Ей объяснили, что идет митинг, что в селение подали воду, сейчас откроют кран. И женщина попросила, чтобы ей показали эту воду. Вот ее и привезли к месту события. Она все увидела своими глазами и заплакала. Не знаю, как это получилось, сказал секретарь райкома, но после того случая она прожила еще года полтора.

Он рассказал мне все это при встрече, а глаза у него были мокры от слез. Вот это был бы синхрон! А я снять не могу — камеры нет с собой. Магнитофона нет... С техникой у нас в документальном кино вообще туго. Но зрителям-то до этого нет дела, им нужен сиюминутный документ, а не постановочные кадры.

М. Щ. При всей разнотемности ваших фильмов все же очень ощутим аграрный уклон. Почему он появился?

К. Л. Началось это в 1972 году, а произошло все в общем-то случайно. Группа работала над заказным технико-пропагандистским фильмом. Надо было снять несколько эпизодов, рассказывающих о том, как «Сельхозтехника» испытывает зерновые комбайны, в том числе обязательно в Ленкорани. Но попасть туда по каким-то причинам мы не успели. Тогда мне подсказали, что в Краснодарском крае, в предгорьях Кавказа, есть места, очень похожие на Ленкорань. Нашли их —

один к одному. Сняли, что надо, и начали спускаться в долину. В пути нас настигла непогода. Сзади солнце, а впереди ночь. Что делать — въезжаем в эту мрачную пелену. Холодно. Дождь. Перед нами поле. Видим, что здесь только что прошел град, сильнейший град. Побил весь хлеб... Мы сразу начали снимать... Позднее сняли, как люди спасали на этом поле урожай. Так появился фильм «Трудный хлеб». Судьба у него была редкостная — тираж около полутора тысяч копий. Он полностью был показан в программе «Время». Вот с этой ленты и началась моя аграрная тропа...

М. Щ. ...И привела вас к «Сотворению хлеба».

К. Л. Да. Начал всерьез интересоваться земледелием. В начале 70-х прочитал в двух номерах журнала «Журналист» очерк Анатолия Иващенко «Сотворение хлеба», где известный публицист-аграрник размышлял о путях повышения урожайности на хлебной ниве. Его идеями я зажегся моментально. Вместе с директором студии мы сразу же созвонились с автором очерка, предложив сотрудничество. Анатолий Захарович охотно откликнулся на нашу просьбу и очень быстро написал сценарий. Потом его, правда, долгое время не утверждали. Упрекали за смешение жанров — публицистики, тележурналистики, художественного кино... К слову сказать, после выхода фильма за это же и хвалили. О безотвальной технологии обработки почвы (речь идет в фильме, если помните, именно о ней) тогда только-только осмеливались говорить вслух, у нее было много противников. Это тоже тормозило дело.

М. Щ. Я помню многие публикации Иващенко, знаю и очерки его коллег-аграрников — Черниченко, Стреляного, Васильева, Кожевниковой. То, что они пишут, требует напряженного читательского внимания. Часто приходится возвращаться назад, перечитывать отдельные места по нескольку раз. Словом, публицистика — непростое чтение, а публицистика, перенесенная на экран, — непростое «смотрение». И тут уж страницу назад не перевернешь. Учитывая специфику восприятия фильма, не приходилось ли вам идти на упрощения ради доходчивости? Или иначе можно спросить: не кажется ли вам, что фильм все-таки вышел сложным для восприятия?

К. Л. Действительно, кино назад не пролистаешь. Мы сначала сняли десять частей, потом я понял: перебор, слишком сложно зрителю будет все осмыслить. Оставили восемь. И все же, показывая картину (а мы ее возили по всей стране), всегда предупреждал: фильм надо не только смотреть, но и слушать, если вы что-то пропустили, не переспрашивайте соседа, иначе потеряете мысль.

Конечно, просмотр фильма требует напряжения. Но текст, согласитесь, простой. По поводу структуры фильма мы с Иващенко много спорили. Работали так: в общих чертах определяли эпизод, затем обсуждали, как его выстроить. Анатолий Захарович тут же писал текст. Он прочитает фразу, а я говорю: «Коню не понятно» (это у него присловье такое: «коню понятно»). Каждый эпизод переделывали по многу раз. Ведь фильм должен быть понятен любому пришедшему в кино человеку.

М. Щ. У меня было такое ощущение: если убрать видеоряд, то дикторский текст воспринимается как вполне законченный очерк. Не знаю, хорошо это или плохо, просто думаю: не слишком ли большая нагрузка падает на звукоряд? Даже тогда, когда текст написан простым языком, но тема сложная. Тут никуда не денешься.

К. Л. Между прочим, тема фильма «Сотворение хлеба», как мы с Иващенко ее понимаем, это не только и не столько бесплужная обработка почвы, и даже не выращивание хлеба, а отношение людей к делу, к земле.

М. Щ. Будь иначе — ваша работа сразу утратила бы публицистическое звучание. То, что тема бесплужной обработки почвы дает еще и повод для размышлений о долге, трудовой активности, — это из фильма понятно. Мне, например, показалось, что ведущая мысль ленты — судьба идей. У вас есть рассуждение о том, что идея в своем утверждении проходит три этапа: на первой стадии чаще можно услышать, что это «чушь»; на второй — «кажется, это интересно»; на третьей — «какие могут быть сомнения, только так надо делать!»

И в «Своем огороде...», насколько я понимаю, сравнивая положение дел в колхозном и личном земледелии, вы ставите крупную общественную проблему — как соединить два понятия: «мое» и «наше»?

В какой-то мере можно сказать, что эти фильмы о судьбе самого Иващенко — журналиста, помогающего внедрить идею в жизнь. Он гордится достигнутым результатом, видимо, поэтому не стесняется лишний раз произнести текст от первого лица. На экране появляется и он сам. Этот личностный момент в картинах, особенно в «Сотворении хлеба», постоянно присутствует. Вас, кстати, не смущает, что сценарист как бы превалирует над режиссером?

К. Л. Меня это совершенно не волнует.

М. Щ. Вы готовы раствориться в авторе?

К. Л. Для меня важен итог — что дал фильм делу.

М. Щ. А вы знаете итог? И вы уверены, что итог — это следствие именно вашей картины?

К. Л. То, что фильм «Сотворение хлеба» задал работу умам — уверен. То, что фильм помог распространению бесплужной технологии там, где она крайне необходима, тоже уверен. А вот вам, кстати, пример. Снимая в колхозе «Казьминский» на Ставрополье эпизод для «Своего огорода...», мы долго наблюдали за одной бригадой, работающей на подряде. У нее самая высокая в стране выработка на одного механизатора. По существу мы наблюдали тот самый новаторский поиск, о котором недавно говорилось с высокой партийной трибуны.

Так вот, сидим мы у председателя колхоза «Казьминский» в правлении. Нам сообщают: «Завтра приезжают гости из Волгоградского обкома партии, будут знакомиться с нашим опытом». Я прошу: «Разрешите мне находиться рядом? Может быть, удастся что-нибудь снять. Кроме того, хочется знать, что их интересует в первую очередь. Лишний раз проверю, точны ли мы в своих вопросах и ответах». Договорились.

На следующий день встретились с

гостями и поехали по полям, обработанным без плуга, засеянным нормой высева, рекомендованной фильмом. И тут председатель начинает рассказывать о культуре возделывания и ...шпарит дикторским текстом из нашего «Сотворения хлеба» — слово в слово! Представьте, слышал это своими ушами.

Вообще я не встречал ни одного председателя колхоза, который не видел бы «Сотворение хлеба». Фильм не просто «смотрят». Он работает. А для меня это самое главное.

М. Щ. Мне хотелось бы, Клим Анатольевич, вернуться к картине «Старое... по-новому». Вы сказали, что над поднятой в ней проблемой «потеет Госплан». Без сомнения, в фильме поднята очень важная проблема. Но способ, которым вы добиваетесь действенности, мне кажется небесспорным. По существу в фильме представлена «голая технология», искусство тут вроде бы и ни при чем...

К. Л. В данном случае это сделано вполне сознательно. Мне важен был только деловой производственный аспект — нужно было ознакомить специалистов именно с технологией обработки земли. Поэтому в картине нет ничего, что мешало бы ее задаче.

М. Щ. Если я правильно понял, для вас иная кинолента своего рода инструмент хозяйствования?

К. Л. Может быть, это прозвучит непривычно, но я считаю, что кинорежиссер-документалист обязан всегда ставить себя на место специалиста. Вот я — директор, вот министр, вот механизатор или судья. Что я должен сделать в данной ситуации? Может быть, по этой причине я и пришел в кинематограф. Ведь у меня судьба складывалась неплохо. Я окончил Ростовский институт сельскохозяйственного машиностроения, факультет горячей обработки металлов, в тридцать лет стал главным инженером завода. Приглашали в Москву на должность заместителя начальника главка. Вроде бы масштабное дело. И все-таки оно было для меня, как бы это удачнее сказать, слишком тесным. А как киножурналист или кинопублицист, если угодно, я могу добиться по-настоящему большого общественного резонанса.

М. Щ. Но ведь такой подход требует очень высокой профессиональной компетентности — даже не в области режиссуры, а в том деле, о котором должна рассказать кинолента. Правда, постановщик может довериться научному консультанту или квалифицированному сценаристу, такому, как Иващенко, с которым вы работаете.

К. Л. Режиссер должен разбираться в проблеме сам. Только тогда он сможет говорить о деле с героями будущего фильма компетентно, на одном языке. Иначе толку не будет. Когда постановщик лишь касается проблемы, затрагивает ее и не более того, то и фильм получается невнятным. Меня лично такой подход не устраивает. Я рассказывал вам о съемках в колхозе «Казьминский». Так вот, прежде чем начать снимать (по уже готовому сценарию, заметьте), я должен был изучить всю экономику хозяйства, как говорится, от корки до корки. Провел несколько дней у главного экономиста, приставал с расспросами, рылся в документах, изучал их. В конце концов я уяснил ситуацию. И только пос-

ле этого у нас с экономистом состоялся разговор по существу дела, началось конкретное обсуждение проблем, связанных с его хозяйством.

Не подумайте, что говорю я это ради хвастовства, что ли. Просто таков, в моем представлении, деловой, я бы сказал, нормальный метод работы режиссера-документалиста. Дома у меня — огромное досье по сельскому хозяйству, а после «Сотворения хлеба» накопилось материалов на книгу.

Конечно, нельзя объять необъятное, но раз уж сельскохозяйственная тема стала моей, тут я должен быть докой.

М. Щ. А не думаете сворачивать с этого пути?

К. Л. Нет! Проблемы сельского хозяйства мне кажутся наиважнейшими. Да разве только мне? Страна занята воплощением в жизнь Продовольственной программы, ЦК партии проводит Пленум по мелиорации — в высшей степени показательный факт.

У меня есть идея: хочу разыскать в Ленинграде рецепт хлеба, что пекли в блокадное время; того самого хлеба, который помог выжить героическому городу... Уговорю директоров нескольких хлебных магазинов повесить этот рецепт на самом видном месте. Пусть люди смотрят, читают — а я буду их снимать.

М. Щ. Драматург Александр Гельман однажды сказал, что будет рад, если его пьесы перестанут играть, — значит, поднятые в них проблемы себя изжили. Желаю вам, чтобы ваши картины, поднимающие острые проблемы, как можно скорее попали в архив. Не обижаетесь?

К. Л. Что вы, большое спасибо!

С «лейкой» и блокнотом

Александр Рогожкин:
Дело, видимо, не в возрасте, а в принципиальности твоей позиции...

Интервью ведет М. Брашинский

М. Брашинский. Фильм «Ради нескольких строчек» — ваш дебют в большом кинематографе. Поэтому так важно было, наверное, не ошибиться в выборе темы, материала. В связи с этим сразу несколько вопросов: почему экранизация? Почему в качестве первоисточника именно повесть в новеллах Михаила Алексеева, опубликованная около двадцати лет назад?

А. Рогожкин. Дело в том, что не всегда дебютант сам находит материал, необходимый ему. В условиях современного кинопроизводства бывает нередко наоборот — материал находит дебютанта. Именно так получилось и в моем случае: с идеей экранизации «Дивизионки» первым пришел на «Ленфильм» режиссер В. Трегубович. Но от воплощения этого замысла его отвлекли другие работы. Экранизировать «Дивизионку» предложили мне. И я согласился, ибо материал, который «находит тебя», часто может оказаться не менее необходимым, значительным, чем обретенный в результате долгих и мучительных поисков чего-то «своего».

Повесть М. Алексеева рассказывает

о военных корреспондентах, работниках дивизионной газеты. И более всего привлекает в ней умение писателя неспешно вглядываться в каждого конкретного человека. Именно так — неспешно, фиксируя внутреннее состояние героев, хотелось бы и нам рассказать о них языком кино.

Готовясь к съемкам, мы встречались с ветеранами — фронтовыми корреспондентами, коллегами наших героев, записывали интервью с ними на пленку. И главное, что хотелось нам выяснить, это детали, подробности, те приобретающие для нас сегодня особое значение мелочи военного быта, без которых, думается, не подступиться к героям, не понять их психологию. Для режиссеров старшего поколения проблема исторической правды в фильмах о войне была связана прежде всего с решением общих вопросов, изучением глобальных закономерностей, даже когда речь шла о судьбе частной — скажем, Алеши Скворцова. Роль фактора психологического при этом как бы отступала на второй план — все решалось словно само собой в соотнесении с собственным военным опытом. Что касается нас, войны не видевших, не знавших, то в общих вопросах и закономерностях мы ориентируемся, пожалуй, как раз неплохо — прежде всего благодаря тому, что накоплено искусством за послевоенные десятилетия. Процесс постижения исторической правды поэтому лежит в ином русле, он сопрягается именно с разрешением сложных психологических задач.

М. Б. Судя по всему, ваш фильм, как и многие сегодняшние картины на военную тему, будет сделан по формуле: «война без войны».

А. Р. Это как посмотреть. Константин Симонов говорил, что для солдата с передовой четыре километра от фронта — уже тыл, а ведь именно на таком расстоянии размещался штаб дивизии и, соответственно, «дивизионка». Конечно, нельзя сравнить работу корреспондента и ратный труд солдата, но ведь за материалами чуть ли не каждый день приходилось ходить на передовую, в самое пекло... Так что война повсюду была войной. Другое дело, что в нашей картине нет батальных сцен. И главное для нас — показать не войну на войне, а жизнь на войне. Четыре года бомбежки, обстрелы, свист пуль, а люди жили, привыкали жить на войне. В этом драматизм.

В фильме «Ради нескольких строчек» мы стремимся выявить естественный антагонизм жизни и смерти, войны и нормального человеческого существования, антагонизм, который не способна победить никакая привычка к военному быту.

М. Б. Эпиграфом к повести М. Алексеева взята строка из «Василия Теркина»: «У войны сюжета нету...» У войны — нет, и у повести, в общем, тоже, а у фильма?

А. Р. У фильма, конечно, есть сюжет, только он как бы не проявлен. На экране не будет привычной событийной динамики. Напряжение должна создавать психологическая разработка характеров. А историю, о которой пойдет речь в картине, можно рассказать в двух словах. Ехала редакция дивизионной газеты, весело, лихо, и все было хорошо, пока не нарвались на мину. Все остались живы, а вот шрифт не уберегли. Под угрозой выпуск «дивизионки», а ее ждут бойцы. Что де-

лать? И тут возникает решение, которое, возможно, показалось бы абсурдным, если бы не война: промыть всю грязь где-то в радиусе сорока-пятидесяти метров и собрать разбросанный шрифт...

Герои наши привыкли к войне, подчинены ее ритму, ее закону, но они не слитны с войной. В них, несмотря ни на что, продолжает существовать иная, невоенная логика — логика жизни, противостоящая убийству и насилию. Герои останавливаются на хуторе у старика. Там, в погребе, живет странное существо — девушка Настенька, которая словно стала старушкой. Война искалечила ее душу. Между главным героем Егоровым (его играет Никита Михайловский) и Настенькой возникает та привязанность, которая могла бы перерасти в серьезное чувство. Но война развела...

В финале герои вступают в бой с немцами, выходящими из окружения. Несколько наивная жажда подвига, о котором «газетчикам» в их «втором эшелоне» приходилось только мечтать, оборачивается трагедией: погибает корреспондент Рузес. О нем хочу сказать особо. Это — человек-легенда. Про него ходит слух, что кого он щелкнет своей «лейкой», тот от пули заговорен. В то же время в этом легендарном Рузесе обнаруживается какая-то вовсе уж не военная сентиментальность: он посылает свой аттестат в тыл женщине, которая пишет ему на фронт письма. Рузес эту женщину не знает, но в письмах ощущает тепло и душевность, которые уводят его куда-то в довоенную жизнь.

М. Б. Доказывать свое право на военную тему становится сегодня все труднее и труднее — особенно художникам послевоенного призыва. Учитываете ли вы это в своей работе?

А. Р. Если считать критерием бытовую правду, то, как это ни странно, режиссеры, воевавшие и снимавшие фильмы о войне, порой тоже грешат недостоверностью. Когда я вижу современный танк в фильме, поставленном человеком, который сам воевал, мне это тем более мешает. Или, скажем, современный котелок, кочующий из картины в картину. Я не знаю, как это объяснить, но дело, видимо, не в возрасте, а в принципиальности твоей позиции, в мере твоего уважения и доверия к тому времени, о котором ты говоришь. Алексей Герман, к примеру, принадлежит к поколению, не видевшему войны, во всяком случае, взрослыми глазами, а добивается удивительной достоверности.

М. Б. Но когда речь идет о проблеме «молодые художники и военная тема», имеется в виду не только критерий достоверности. Зачем и как говорить о войне тем, кто не испытал ее тягот?

А. Р. Это сложный вопрос. Меня война всегда интересовала, привлекала как тема, но я даже представить себе не мог, насколько сложно снимать фильм о войне. Раньше я воспринимал войну как особую ситуацию, в которой люди обнажены до предела, и шелуха слетает, а остается самое главное. Работа над фильмом «Ради нескольких строчек» во многом расширяет и углубляет мои представления.

М. Б. А то, что почти вся группа у вас состоит из людей молодых, имеет какое-то значение?

А. Р. Наверное, имеет, но это, в об-

щем, случайность. Другое дело — молодые герои. Вот у Никиты Михайловского есть одно замечательное свойство: он одновременно и мальчик и мужчина, а это для картины особенно ценно. Ведь воевали совсем еще мальчишки: 18—20 лет. Они были брошены войной в окопы, не успев еще расстаться со своей полудетской психологией, романтическим стремлением к геройству. Война стала для них, как и для нашего героя, обретением глубоких жизненных знаний и подлинной духовной силы.

М. Б. Фильм снимался в год сорокалетия Победы. Это накладывает особую ответственность. Но не придает ли в то же время картине некую «юбилейность»?

А. Р. Ответственность, конечно, есть, а парадности в фильме нет.

Сама интонация, заданная повестью Алексеева, искренняя, доверительная, исключает котурны, какое-либо приукрашивание событий.

Мы стремились выбрать красивую натуру, а теперь ищем такие изобразительные решения, которые могли бы в полной мере передать эту красоту на экране. Но не ради «красивости». На фоне естественной красоты природы трагедия войны, трагедия разрушения естественного мира должна, по замыслу, прозвучать сильнее...

Призы и дипломы XVIII Всесоюзного кинофестиваля в Минске

(13—20 мая 1985 года)

По разделу художественных фильмов

Организационный комитет XVIII Всесоюзного кинофестиваля вынес решение наградить специальным призом и дипломом оргкомитета фильм **«Победа»** («Мосфильм» — СССР и ДЕФА — ГДР).

Жюри приняло решение присудить:

Главный специальный приз и диплом за отражение темы Великой Отечественной войны — фильму **«Отряд»** (Литовская киностудия).

Главный специальный приз и диплом — режиссеру **С. Герасимову** за фильм «Лев Толстой» (Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького — СССР, Словацкая киностудия «Колиба» — ЧССР, при участии В/О «Совинфильм» — СССР и объединения «Чехословацкий фильм-экспорт» — ЧССР).

Главные призы и дипломы — картинам: **«Потомок Белого Барса»** («Киргизфильм»), **«Путешествие молодого композитора»** («Грузия-фильм»), **«Танго нашего детства»** («Арменфильм»).

Приз и диплом за лучшую режиссуру — **Н. Губенко,** постановщику фильма «И жизнь, и слезы, и любовь» («Мосфильм»).

Призы «Память» и дипломы — фильмам: **«Радуница»** («Беларусьфильм»), **«Фронт в отчем доме»** (Рижская киностудия).

Приз и диплом за лучшую мужскую роль — актеру **Ф. Никитину** в фильме «И жизнь, и слезы, и любовь» («Мосфильм»).

Приз и диплом за лучшую женскую роль — актрисе **Г. Новенц** в фильме «Танго нашего детства» («Арменфильм»).

Приз и диплом за дебют — режиссеру **В. Бутурлину,** постановщику фильма «Аплодисменты, аплодисменты...» («Ленфильм»).

Приз и диплом за лучшую операторскую работу — **Л. Пааташвили,** оператору фильма «Путешествие молодого композитора» («Грузия-фильм»).

Приз и диплом за лучшее художественное оформление — **Ю. Кладиенко,** художнику фильма «И жизнь, и слезы, и любовь» («Мосфильм»).

Приз и диплом за поэтическое воплощение исторической темы — **Х. Нарлиеву,** постановщику фильма «Фраги — Разлученный со счастьем» («Туркменфильм»).

Диплом жюри и памятный приз — кинодраматургу **Е. Григорьеву** за сценарий фильма «Отряд» (Литовская киностудия).

Специальные дипломы жюри за разработку политической темы — фильмам: **«Европейская история»** («Мосфильм»), **«Канкан в Английском парке»** (Киевская киностудия имени А. П. Довженко), **«Две версии одного столкновения»** (Одесская киностудия).

Организационный комитет кинофестиваля наградил дипломом Экспе-

риментальное молодежное творческое объединение «Дебют» за программу фильмов-дебютов, показанных на XVIII Всесоюзном кинофестивале.

По разделу фильмов для детей и юношества

Жюри приняло решение:

Первый приз не присуждать.

Присудить призы фильмам: **«Благие намерения»** (Киевская киностудия имени А. П. Довженко), **«Вера, Надежда, Любовь»** (Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького), **«Чиора»** («Грузия-фильм).

Присудить приз за лучшее воплощение темы нравственного становления подростка фильму **«Сладкий сок внутри травы»** («Казахфильм»).

Присудить диплом жюри детскому юмористическому киножурналу **«Ералаш»** (Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького) за яркое и последовательное развитие комедийного жанра в кинематографе.

Присудить диплом жюри за режиссерский дебют **Р. Банионису,** постановщику фильма «Моя маленькая жена» (Литовская киностудия).

Присудить диплом **Г. Апциаури** за исполнение роли Чиоры в одноименном фильме («Грузия-фильм).

По разделу документальных фильмов

Жюри приняло решение присудить:

Главный специальный приз и диплом за лучший фильм на военно-патриотическую тему — лентам: **«Маршал Жуков. Страницы** биографии» (ЦСДФ), **«У войны не женское лицо»** («Беларусьфильм»).

Главный приз и диплом за лучший фильм фестиваля — ленте **«До опасной черты»** (Рижская киностудия).

Приз и диплом за лучший короткометражный фильм — ленте **«Ожидание»** («Арменфильм»).

Приз и диплом за яркое воплощение высокого нравственного облика советских воинов-победителей — фильму **«Тогда, в 45-м...»** (Ленинградская студия документальных фильмов).

Приз и диплом за публицистическое отражение на экране антивоенной темы — фильму **«Угроза Европе — угроза миру»** (Киностудия Министерства обороны СССР).

Диплом жюри за экспериментальную разработку метода длительного кинонаблюдения — фильму **«День и век»** (Грузинская студия научно-популярных и документальных фильмов).

Диплом жюри — режиссеру Украинской студии хроникально-документальных фильмов **А. Фернандесу** за отражение на экране волнующей темы интернационального единства в борьбе с фашизмом (фильм «Тревожное небо Испании»).

По разделу научно-популярных фильмов

Жюри приняло решение присудить:

Главный приз и диплом за лучший фильм — кинотрилогии **«Неру»** («Центрнаучфильм» — СССР и «Филмз дивижн» — Индия, при участии В/О «Совинфильм»).

Главный приз и диплом за глубокое раскрытие исследовательской работы

ученых — фильму **«Звезда Вавилова»** («Киевнаучфильм»).

Приз и диплом за лучший короткометражный фильм — картине **«Свет жизни»** («Казахфильм»).

Приз и диплом за пропаганду и раскрытие актуальных проблем развития народного хозяйства — фильму **«У нефтяного континента»** («Леннаучфильм»).

Диплом жюри за оригинальное воплощение важной экологической проблемы — фильму **«Кто исправит ошибку Деметры?»** («Беларусьфильм»).

Диплом жюри за поэтическое воплощение темы народного творчества — фильму **«Туйдук»** («Туркменфильм»).

По разделу мультипликационных фильмов

Жюри приняло решение присудить:

Первый приз и диплом — фильму **«Будет ласковый дождь»** («Узбекфильм»).

Два вторых приза и дипломы — фильмам **«Находчивый крестьянин»** («Арменфильм»), **«Ржавый рыцарь»** («Грузия-фильм»).

Приз и диплом за лучший фильм для детей — ленте **«Осторожно, обезьянки!»** («Союзмультфильм»).

Приз и диплом за лучший дебют — фильму **«Новогодняя сказка»** («Таллинфильм»).

Приз и диплом за лучший кукольный фильм — картине **«Черно-белое кино»** («Союзмультфильм»).

Диплом жюри за поэтическое решение военно-патриотической темы — фильму **«Колыбельная»** («Киевнаучфильм»).

Диплом жюри за выдумку, изобретательность и остроумие — фильму **«Небылицы»** («Таллинфильм»).

Диплом жюри за оригинальное изобразительное решение — фильму **«Загадка»** (Литовская киностудия).

Диплом жюри за успешную экранизацию сказки — фильму **«Сказка о царе Салтане»** («Союзмультфильм»).





В дни Всесоюзного кинофестиваля в Минске кинокритикам Гудрун Хиндемит (ГДР) и Барбаре Мруклик (Польша) были вручены премии Союза кинематографистов СССР за пропаганду советского киноискусства в печати братских стран.

Вернисаж «ИК»

В дни XVIII Всесоюзного кинофестиваля в Минске была экспонирована выставка работ художника-карикатуриста Константина Куксо. Мы публикуем некоторые из дружеских шаржей, выполненных художником.



Сергей Герасимов

Толомуш Океев



Ионас Грицюс

Ходжакули Нарлиев

Юри Ярвет

Фрунзик Мкртчян



«ВАНЯ И КРОКОДИЛ», «СИНЕГЛАЗКА», «СТО ПУГОВИЦ», «СОЛДАТСКИЙ КАФТАН», «ПРО ШМЕЛЕЙ И КОРОЛЕЙ»

кинематограф 80-х. дневник

Рецензии на фильмы «И на камнях растут деревья», «Благие намерения», «Жил-был доктор», «Звезда Вавилова», «Единой отчизны звучанье»; размышления Федора Хитрука о новом поколении режиссеров-мультипликаторов и интервью с молодыми кинематографистами; творческий портрет актрисы Елены Соловей; беседа с Леонидом Филатовым; переписка с читателями журнала.

Разборы и размышления
Ракурс
Портреты
Интервью «ИК»
Переписка с читателями

«И НА КАМНЯХ РАСТУТ ДЕРЕВЬЯ» (режиссер С. Ростоцкий)

Простые истины

А. Зоркий

Станислав Ростоцкий снял новую и достаточно неожиданную для всех картину. Фильм о тысячелетней старине! О викингах, этих свирепых, овеянных мрачным романтическим ореолом пиратах IX века. Об удивительных пересечениях судеб и событий, отославших за моря и озера, к скалистым берегам норвежских фьордов русского юношу Кукшу. Впрочем, назывались ли в ту пору фьорды норвежскими? Не было еще Норвегии и России — были земли, на которых поднимутся эти страны, были люди, «чьи потомки назовут себя русскими и норвежцами». Вот в какое далекое время мы опрокинулись!

Бороздят морские просторы крылатые суда викингов — «драконы», закипают древние штормы и морские сражения, столь не похожие на нынешние — тяжкими ударами мечей, звоном и треском разрубаемых щитов, всей своей грозной и медлительной пластикой.

Совершают уединенные прогулки влюбленные IX века, лес сумрачный, нехоженый, там недолго и провалиться в яму-ловушку, вырытую на медведя, или набрести на домик древней колдуньи.

В блистающий синевой фьорд входит на веслах утлое, истрепанное бурями и скитаниями суденышко (а за обрезом кадра, на берегу, как это случалось на съемках, стоят изумленные сегодняшние норвежцы, вдруг словно увидевшие тень своей праистории)...

Впрочем, к чему пересказывать зрелище. Нам его следует оценить.

«И НА КАМНЯХ РАСТУТ ДЕРЕВЬЯ»
Сценарий А. Александрова, С. Ростоцкого, Г. Шумского. Постановка С. Ростоцкого. Оператор В. Шумский. Художник С. Серебреников. Композитор Э. Монн Иверсен. Звукооператор И. Строканов. Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького (СССР) — А/О «Норск-фильм» (Норвегия), при участии В/О «Совинфильм» (СССР), 1985.

С. Ростоцкий долго примерялся к этой картине, колебался, откладывал (были ведь и совершенно иные, пока нереализовавшиеся планы), но вот пробил час, он принялся за фильм и, работая, как всегда, увлеченно, азартно, два года отдал картине. Удалась ли она? Не напрасно ли растрачено столь драгоценное для режиссера время?..

Думаю, что на эти вопросы могут ответить по-разному. Отвечу по-своему и я.

«Очень красиво и неинтересно» — так прозвучал услышанный мною один из откликов на фильм, тогда еще не успевший выйти в большие кинозалы, к массовой аудитории. Неинтересная красота. Красота, которая неинтересна. Не правда ли, это характеристика скорее не картины, а зрительского восприятия? Но такая характеристика весьма пригодится для наших «комментариев к зрелищу».

●

Да, картина «И на камнях растут деревья» очень красива. С первых кадров она зачаровывает поэзией северных пейзажей. «Природа — воздух искусства. Природа никогда не лжет»,— услышал я однажды от Станислава Ростоцкого. Край холодных озер, сосновых боров — будущая Россия. Край скалистых берегов, заснеженных лесов, синих фьордов — будущая Норвегия. В пейзажной увертюре фильма, прекрасно снятого Вячеславом Шумским, они гармонично слиты. Природа — это изначальный образ родины, к которой тянутся сердца героев. Видения отчизны, родимого уголка земли, отчего крова, материнского лица неотступно преследуют Кукшу в чужеземных скитаниях. Видения родины возникают и в воображении морских кочевников, суровых «норманнов»...

Но не только в пейзажах видится красота картины. В ее отдаленном от нас тысячелетием зазеркалье как бы заново возрождается минувшее. Вот суда викингов — «драконы»,



«И на камнях растут деревья». Кукша — А. Тимошкин

выплывающие на экран из небытия. («Летят на тридцати двух веслах, как на крыльях, — с восхищением рассказывал Ростоцкий. — Но такой кораблик можно сдвинуть и двумя веслами, хотя весит он 35 тонн».) Вот скалистые берега фьорда, к которым приближается судно, и возвращающихся викингов встречают сородичи. Словно прародительская память вывела на берег этих людей в одеждах, похожих на звериные шкуры. Напомнила их позы. Медлительную речь. Торжественный ритуал встречи. Вот пиршественное застолье с брусникой и медовухой, белыми куропатками, олениной и норвежской кашей — древнее меню викингов (вспомните, с каким упоением проглатывались страницы подобных описаний в романах, хранящихся на золотой книжной полке детства). Возможность увидеть и пощупать первый снежок, выпавший в одну из зим IX века. Услышать донесшийся, как ветерок, из тысячелетнего далека взволнованный, сбивчивый разговор влюбленных, заметить слезинку на ресницах девушки, услышать скользящий шелест лыж, обутых в олений мех, — все это поистине чудесно! Ведь вот какая она, «неинтересная красота». Она — познавательна. Она приближает к нам не летопись, а будни далекой истории. Она рождает цепь сравнений, которая ведет нас по векам человеческой жизни, воображением, умственным взором позволяя улавливать сходство и разность чувств, обычаев, нравов... Не так ли в любимых романах детства раскрывались перед нами и времена освоения Дикого запада Америки (не по скачущим погонным метрам «киновестернов», а по Фенимору Куперу, Майн Риду), и исторические сюжеты времен доблестного рыцаря Айвенго, Джека Соломинки, трех мушкетеров, принца и нищего, мальчишек, скользящих в «Серебряных коньках» по льду голландских каналов... Картина «И на камнях растут деревья», при всей своеобычности материала, родственна т а к о м у показу прошлого и э т о м у духу познания. Она определенным

образом отличается от стандартов современных историко-приключенческих кинолент. И — от привычных стандартов восприятия.

●

...Вслед за пейзажной увертюрой возникают эпизоды, которые можно было бы назвать подобно главам приключенческой книги: «Брат и сестра», «Охота на сохатого», «Викинги», «Кукша становится пленником» и т. д. В каждом из них своя мера занимательности и познавательности. Экранный язык емче литературного письма. Ладья, как мираж, возникающая на озерной глади, парящая на веслах и увенчанная страшной головой дракона, мгновенно создает образ чужеземного нашествия. Туша лося, которую тащат на слеге ликующие сородичи Кукши, — вот вам кульминация древней охоты... Иные «главки» бытописательны, другие — лиричны, третьи — остдособытийны, как, скажем, морская битва викингов с данами. В пестрой, неспешной череде эпизодов вас не лихорадит, не трясет током оголенный провод сюжета. Нет, не спеша сойдем мы на берег викингов, оглядимся по сторонам, вживемся в этот диковинный мир: вот его пир и ритуальные обряды, вот его серенькое утро и будни, вот «девичья» IX века, где юная красавица заигрывает, как умеет, с чужеземцем, то пощекочет кинжалом, то стреножит, как спящего зверя; вот обучение воинов, а вот и схватка всерьез, не на жизнь, а на смерть, вот жалобы усталого плешивого раба, бывшего когда-то вольным римлянином, а вот — приготовление яда, которым невеста собирается угостить жениха... Вязь этих сценок своенравна, по-своему затейлива, но вовсе не подчинена стремлению каждое мгновение поражать зрителей «чем-нибудь этаким». Цель авторов — культурнее, интеллигентнее и, я бы сказал, благороднее. Их картина призвана увлекать и просвещать — чувства и ум.

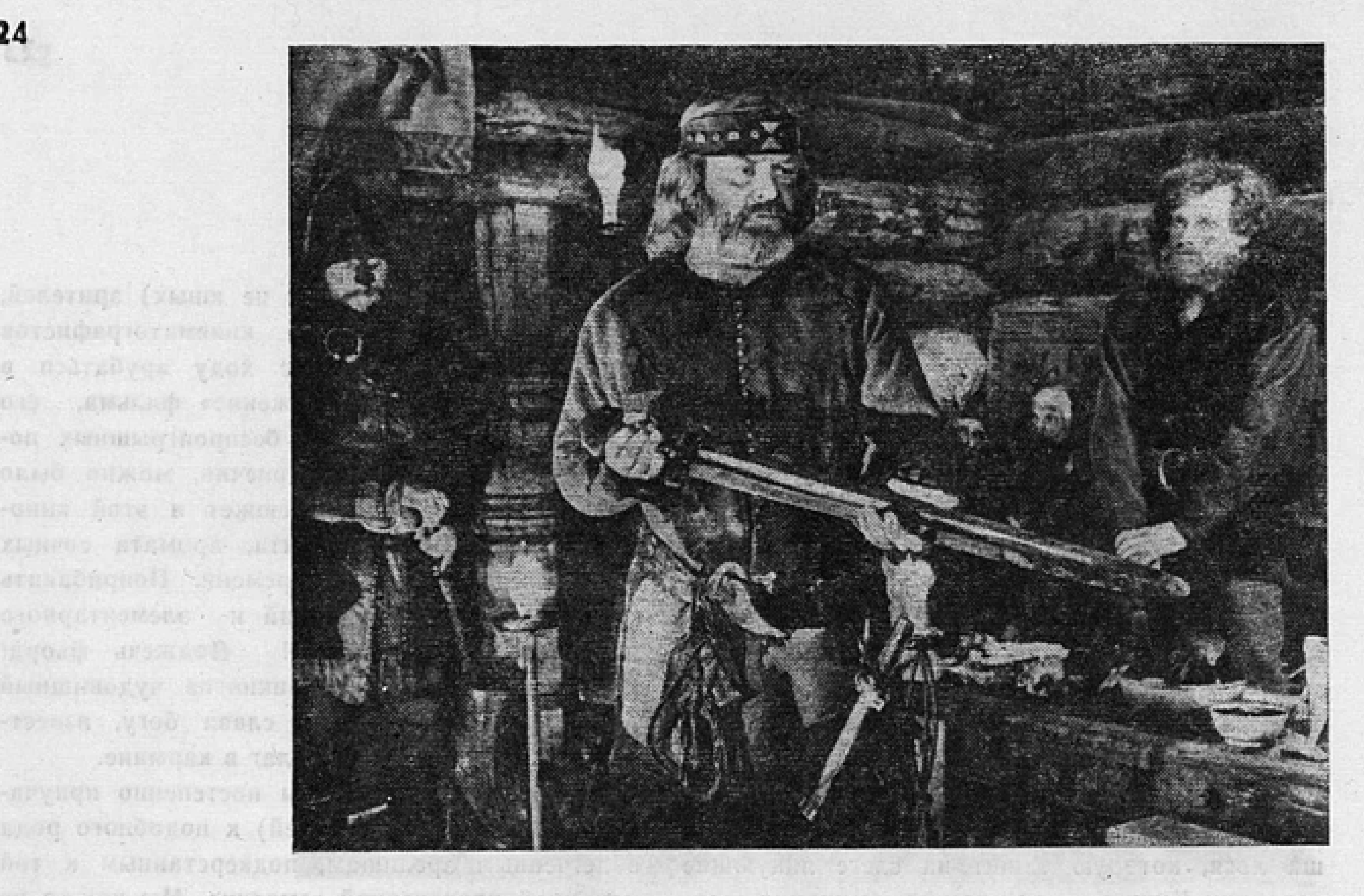
Я сознаю, что такое сюжетосложение может не устроить тех юных (и не юных) зрителей, у которых с легкой руки кинематографистов выработалась привычка с ходу врубаться в не очень «высокое напряжение» фильма, его молниеносных перипетий, беспроигрышных постановочных эффектов. Конечно, можно было бы легко «спружинить» сюжет и этой киноленты. Поубавить колорита, аромата сочных подробностей далекого времени. Поприбавить кровопролитных сражений и элементарного мордобоя. Угнать ладью! Поджечь фьорд! Произвести в поселке викингов чудовищный тартарарам!!! Рецептура, слава богу, известна. В таком случае — аншлаг в кармане.

Шутки шутками, но мы постепенно приучаемся (и приучаем зрителей) к подобного рода облегченным зрелищам, подверстанным к той или иной проверенной тематике. Мы как-то не замечаем того, что многие фильмы уже давно глядятся пародиями на свои изначальные жанры и архетипы.

●

Думаю, что С. Ростоцкий и не взялся бы за фильм, который можно было бы свести лишь к эффектной сюжетной формуле. Для этого режиссера всегда важно образное пространство созидаемого, а в нем паузы, отступы и укрупнения, тот воздух, на котором и держится искусство (а не голое ремесло), мысль (а не взятая напрокат азбучная истина). И, наверное, пора сказать о внутренней теме фильма, о его смысловых мотивах, складывающихся в течении событий.

Викинги врываются в деревню с обнаженными мечами с единственной целью — ограбить, убить, но среди них вожак Торир, способный если не к состраданию, то к добродушной усмешке, к признанию храбрости противника, к простейшему компромиссу между ударом меча и сдерживанием его в ножнах. Сначала Торир просто отшвыривает Кукшу, как щенка, ввязывающегося в мужскую драку. По-



«И на камнях растут деревья».
Торир — Тур Стокке

том с терпеливым юмором наблюдает за яростными попытками юноши не только освободиться, но и поколотить свирепого воина Сигурда. Потом все же приказывает связать его, как кутенка, и бросить вместе с другой добычей на борт «дракона». Пленить, увезти за тридевять земель, сделать свободного рабом — сущий пустяк, в «духе времени». Но что-то нравственно подвинуто к иному, лучшему, светлому в этом широкоплечем богатыре. Глядишь — он уже и опекает добычу. На нынешнем языке мы бы сказали, что вожак викингов симпатизирует юноше из Гардерики. Торир же возвестит дружинникам, что Кукше покровительствуют боги, приблизит его к себе, назовет приемным сыном. Не рабом, а вольным вступит Кукша на скалистый берег фьорда.

Так завязывается в картине гуманистическая тема. В романтически-приключенческом сюжете возникает, образно выражаясь, тема союза, «равновесия» народов — сурового викинга и юного помора, — древний сюжетный вариант, поучительный и для наших дней.

Героями фильма, самим его действием правят чувства и нравы, которые можно назвать прямолинейными, бесхитростными, грубыми, подчас жестокими. Такова естественная оболочка IX века. Но не случайно картину предваряет своеобразный эпиграф — слова норвежской писательницы Сигрид Унсет: «Меняются времена, меняются с ними обычаи и нравы. Вера и образ мыслей. Но сердца человеческие во все времена остаются неизменны...» Лучшее в сердцах героев и стремятся обнаружить и раскрыть нам авторы картины.

«Конечно же, есть в фильме какой-то отпечаток современной жизни и современных взаимоотношений, — говорит об авторском замысле Станислав Ростоцкий. — Ведь мы адресуемся к сегодняшним зрителям, а не к... аудитории IX века. Мы говорим нынешним людям: лучше дружить, чем враждовать, лучше узнавать друг друга, нежели чуждаться, лучше

торговать, а не воевать. Эти мысли пронизывают сюжет, судьбы наших героев. Наверное, не очень нужно доказывать, что любовь к родине — самое высокое чувство. Вот эту тему и проносит через весь фильм наш юный герой Кукша, насильно оторванный от родного уголка земли, от матери, близких, отчего дома... Любовь к девушке Сигню не может удержать его на чужбине».

Простые истины. Они не раз питали содержание наших любимых, памятных произведений, обращенных к детям и юношеству. Но не странно ли, что гораздо чаще, особенно если иметь в виду поток зарубежных картин, их авторы, стремясь лишь к сюжетной завлекательности и постановочному блеску, попросту проходили мимо этих вечных истин, считая, видимо, их само собой разумеющимися. Припомните хотя бы американских «Викингов», недавно прошедших по нашим экранам.

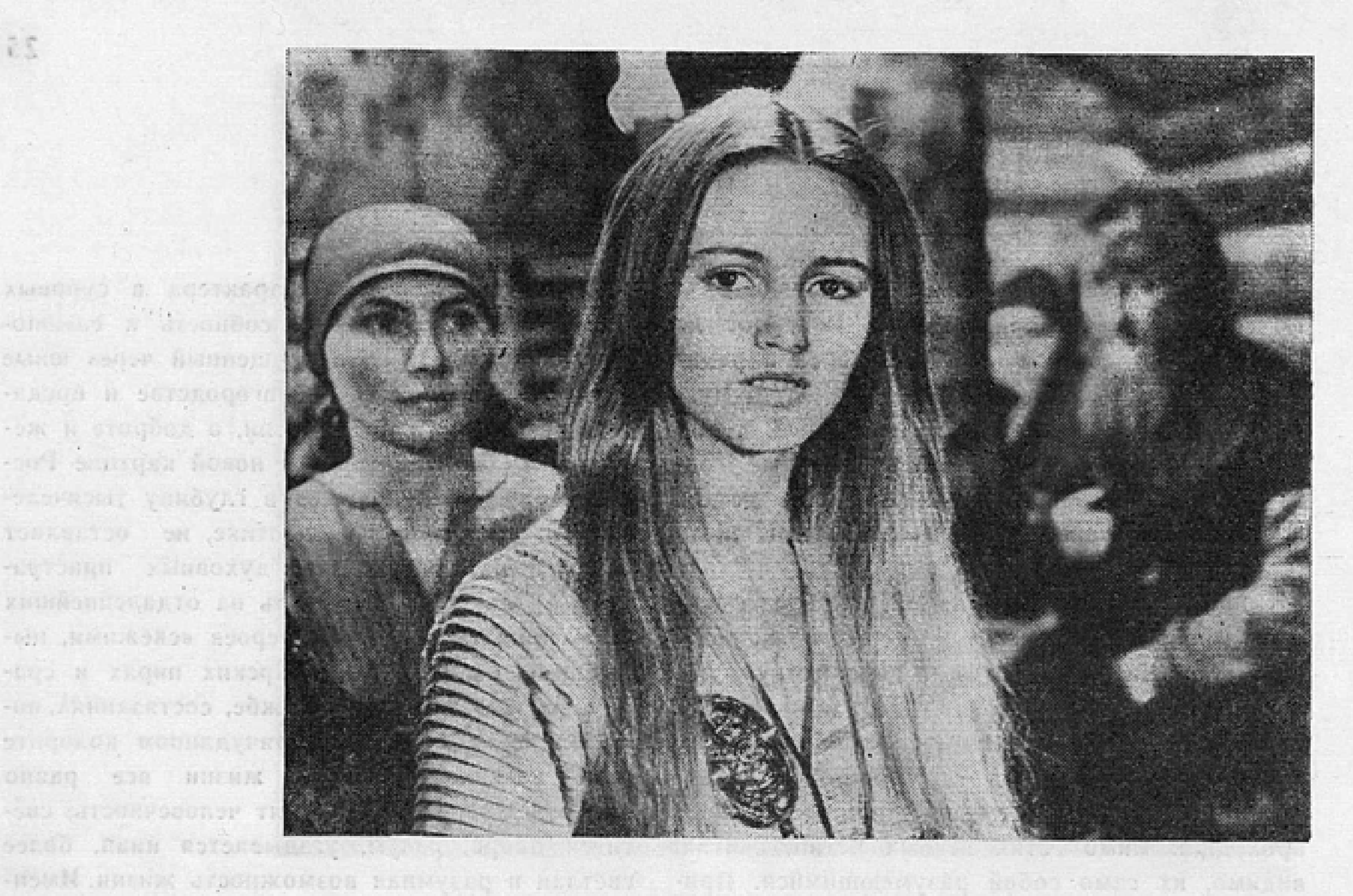
Зато для авторов фильма «И на камнях растут деревья» высокое понятие любви к отечеству — не пустой звук. Там, на скалистых берегах фьорда, в жилищах далеких пращуров поверяются чувства и поступки, отнюдь не потусторонние по отношению к нам, к сегодняшним рубежам человеческого бытия. Думается, об этом постоянно помнили авторы. Их, конечно же, больше всего занимало сопоставление далекого материала с реалиями современными, пусть это впрямую и не выражено на экране.

Лирическое начало фильмов Ростоцкого неотделимо от темы юности, становления личности, первого опыта чувств. Да, разумеется, бесконечно далеки от современных ребят из «Доживем до понедельника», от героинь «Зорь...» поклоняющиеся языческим божествам, одетые в шкуры их ровесники из IX века — Кукша, Харальд, девушка Сигню. Но и через их судьбы прослеживаются знакомые мотивы. Здесь и первая любовь, ее необузданная сила, нежность, упоение, отчаяние. Здесь и обретение мужества, характера в суровых испытаниях. Здесь — способность к самопожертвованию. Здесь пропущенный через юные души извечный спор о благородстве и предательстве, о чести и бесчестии, о доброте и жестокости. То и покоряет в новой картине Ростоцкого, что, окунувшись в глубину тысячелетия, он не тяготеет к экзотике, не оставляет своих излюбленных тем, духовных пристрастий, — он умеет взглянуть на отдаленнейших от нас, почти сказочных героев «свежими, нынешними очами». В варварских пирах и сражениях, в языческой ворожбе, состязаниях, потехах, во всем укладе, причудливом колорите этой незнакомой, иной жизни все равно как ручей в снегах сквозит человечность, светится добро, разум, угадывается иная, более светлая и разумная возможность жизни. Именно здесь копится все лучшее, живое, тянущееся к свету. И любовь Кукши к девушке Сигню. И неодолимая тяга героя к родине. И каждая минута его жизни, прожитой на чужом берегу: в мире, в добром согласии с хозяевами, в любви и труде — в том прообразе доброй, нормальной жизни, к которой сегодня так жадно тянется человечество.

●

Говоря о «периферии» фильма, о его колорите, атмосфере, спокойных минутах и будничных подробностях, которые и придают (во многом!) неповторимый облик и аромат зрелищу, я почти упустил из виду драматургию, сюжетную оснащенность приключенческой картины.

В фильме Ростоцкого немало драматических поворотов и сюжетных коллизий, способных увлечь искушенного поклонника жанра. Пленение героя и перенесение его за тридевять земель, на почву совершенно иной, диковинной жизни, а еще на пути к варягам — и губительный шторм, и неожиданная схватка с данами, смертельная опасность, нависшая над



«И на камнях растут деревья».
Сигню — Петронелла Баркер

викингами, находчивость и отвага Торира, юного Кукши — все это достаточно зрелищный и остросюжетный материал. И далее, на земле викингов, сперва неторопливо, потом нарастая, углубляясь, вбирая в себя многообразие сюжетных мотивов, развивается увлекательное действо. Здесь сама история выживания героя в чужой стране. Здесь и любовь Кукши к Сигню — по-юношески неровная, то одаривающая нас трепетностью, искренностью, то словно отбрасывающая героев друг от друга. Сигню своенравна, скрытна, а порой необузданна, неукротима в своих порывах (ох уж этот женский темперамент IX века!). Она давно обещана другому — грубому, свирепому викингу Сигурду, к тому же заклятому врагу Кукши. Девушка боится ослушаться отца — главу общины, боится мести Сигурда, и в то же время она трепещет за судьбу Кукши, ее неодолимо влечет к нему.

Но вот меняются обстоятельства, умирает старый конунг Олаф, и теперь мать Сигню, ее брат Харальд (ему быть главой общины!) не прочь нарушить данное Сигурду слово — пусть мужем Сигню станет этот молодой чужеземец, в котором уже угадывается бесстрашный воин, настоящая опора рода. И вот «по старинке» плетется коварная интрига, заготовлен яд, отточены кинжалы убийц, пир и праздник помолвки должен стать часом гибели ненавистного жениха. Сигню трепещет и ждет, жаждет этого!.. Признаюсь, и в пору отрочества, и сейчас я бы залпом прочел страницы этого любовного романа. А ведь у него есть волнующее и неожиданное для нас решение. На пиру, где оглашается помолвка Сигню и Сигурда, пролита кровь, нарушен закон гостеприимства. Викинги должны немедленно покинуть и кров, и берег приютившей их общины. Силой и коварством решается удержать Кукшу юный Харальд. Пусть уплывает ладья викингов, «мы сыграем твою настоящую свадьбу», — говорит он сестре. Но, избавившись от Сигурда, Сигню не примет другого, столь желанного жениха,

которого ей услужливо, связанного по рукам и ногам, доставит Харальд. Она поможет Кукше бежать на отплывающий корабль. Своим счастьем, любовью женщины пожертвует во имя еще более высокого чувства, которое (Сигню это понимает!) живет в Кукше, — неодолимой любви к родине, невозможности жить и быть счастливым от нее вдали... А разве не взволнует зрителей финал картины — гибель Сигню, гибель, на которую она идет сама, гордо, бесстрашно, не уклоняясь от удара, и о которой никогда не узнает Кукша — его уже мчат паруса к берегам желанной Гардерики.

В самом сюжете фильма С. Ростоцкого есть много истинно романтического, возвышенного, благородного, способного воздействовать на юную душу, ум, сердце!

Здесь было бы уместно назвать основных актеров, поведавших нам с экрана эту историю: Александра Тимошкина (Кукша) и юную Петронеллу Баркер (Сигню), дебютировавших в картине «И на камнях растут деревья». Их сверстника Иона Андерсена (Харальд). Старших и опытных партнеров Тура Стокке (вожак Торир) и Торгейра Фонлинда (Сигурд), Михаила Глузского (раб Левий), Виктора Шульгина (конунг Олаф) и Лисе Фьельстад (жена Олафа). В фильме Ростоцкого играет разноязычный, но искусно слаженный, слитный ансамбль актеров. И одной из выразительных красок картины становится то, что при озвучании авторы сохранили и дали услышать нам самобытную мелодию норвежской речи. Запомнилась музыка композитора Э. Монн Иверсена, уже с первых кадров вводящая нас в образный строй картины. А об операторской работе Вячеслава Шумского речь шла, по сути, всякий раз, когда я стремился приблизить к читателю обаяние этого кинорассказа, его живые экранные мгновения, запечатленные кинокамерой. Бывает, что ту или иную картину может снять любой оператор (как, впрочем, и режиссер). Эту — мог снять только Шумский. Стилистика режиссуры здесь неотделима от операторского решения.

●

Вот, пожалуй, и все «комментарии к зрелищу». Их направленность — самая активная поддержка зрелища такого художественного уровня, — думаю, очевидна.

Кто из читавших в юности прекрасный роман «Последний из могикан» Фенимора Купера не запомнил навсегда отчаянный, головокружительный прыжок Ункаса, стремящегося вырваться из кольца врагов? Но уверяю вас, этому неизгладимому впечатлению помогли десятки страниц, описавших жизнь, характер и благородную натуру последнего из могикан Ункаса, сына Чингачгука Большого Змея. А сами по себе прыжки, взрывы, абордажи, взбудоражив вас, мгновенно забываются, потому что им на смену приходят другие прыжки, штурмы и погони «всех времен и народов». Не правда ли?

Потенциал человечности

Сергей
Плеханов

Для рецензента существует несколько табу: может быть, главное из них — не раздавать оценки по принципу «нравится — не нравится». И все же рискну нарушить этот запрет. Мне этот фильм нравится. Попробую объяснить — почему.

Нередко при экранизации прозы режиссура относится к роману или повести как к полуфабрикату для будущей ленты. То, что было создано прозаиком в результате длительных раздумий, поисков, часто не принимается в расчет: произведение с легкостью будет освобождено от «лишнего»... Поговорите с писателями, работающими в кино, — редкого из них минула чаша сия, а что может быть мучительнее, чем наблюдать агонию твоего детища: усыхание мысли, оскудение речи героев, обеднение характеров.

Обо всем этом подумалось, когда начался фильм «Благие намерения» — уже кадры пролога были иными, чем в одноименной повести Альберта Лиханова. Знание первоисточника мешало поначалу восприятию картины. Но вскоре я поймал себя на том, что эта настороженность ушла: на экране оживала проза Лиханова.

Нет, дело не в том, что я узнавал те или иные места повести, — режиссер Андрей Бенкендорф попал в тональность произведения, воспринял интонацию лихановской прозы. Поэтому, наверное, в фильме не видно швов, неизбежных при ремесленном «сколачивании» картины. Определенное настроение пронизывает повествование от первого до финального кадра.

Почему я подчеркиваю последнюю особенность фильма? Дело в том, что чисто событийный накал сценария — героиня в экстремальной ситуации и ведет себя неординарно — давал повод иному прочтению. Какой простор для накручивания эмоций, для лобовых столкновений характеров!..

Молодая учительница приезжает на работу в интернат и неожиданно для себя узнает, что ее подопечные — детдомовцы. Не обычные дети, особые. Они живут не в семье, а своим маленьким сообществом. Значит, и законы их внутренней жизни иные, иное отношение к взрослым. Ситуация пограничная. Есть несколько вариантов выхода из нее. И в действительности, и в художественном произведении. Не думаю, что модель поведения героини фильма предпочтительнее других возможных, но мне ближе лихановское решение: пожестче, похолоднее там, где возможны потоки слез, где сентиментальность, надрыв как бы запрограммированы самим материалом.

Духовный мир сироты, ребенка-одиночки (говорят же о родителях-одиночках) в кругу благополучных сверстников. Его надо понять, принять на себя часть детской печали, необогретости. Надя в исполнении Марины Яковлевой предстает как исповедница нравственного максимализма, она не терзается: остаться с трудными ребятами или уйти — выбор учительницы однозначен. Режиссер не ориентировал актрису на выпячивание страстей. Вполне в духе лихановской повести, героиня внешне спокойна, о происходящем в ее душе говорят поступки. Она и в словах сдержанна, и на жесты скупа — может быть, поэтому драматизм происходящего становится еще более очевидным.

Пиковую ситуацию создала сама Надя, когда предложила поместить в газете призыв к бездетным семьям принимать к себе в гости

«БЛАГИЕ НАМЕРЕНИЯ» (по одноименной повести А. Лиханова)
Сценарий А. Лиханова. Постановка А. Бенкендорфа. Оператор А. Яновский. Художник В. Агранов. В фильме использована музыка Г. Ф. Генделя, О. Костина. Звукооператор Р. Бисноватая. Киевская киностудия имени А. П. Довженко, 1984.

на выходные дни детдомовских детей. Ее поразил потерянный вид подопечных, когда они наблюдали за своими более счастливыми одноклассниками, уходившими из интерната вместе с родителями. Инициатива молодой учительницы показалась авантюрой — коллеги возражали, доказывали, что такие эксперименты над детскими душами могут привести к непоправимым последствиям. Если бы не поддержка директора интерната Аполлона Аполлинарьевича, Наде вряд ли удалось бы осуществить свою идею на практике.

То, что произошло, как будто подтвердило правоту сомневавшихся. Кое-кто из доброхотных чадолюбцев быстро пошел на попятную, а для детей, успевших привыкнуть к новым «папам» и «мамам», это стало причиной подлинной душевной драмы. Вот они, издержки максимализма — могли бы мы сказать и были бы правы. Но были бы правы и тогда, когда признали бы правильность позиции Нади. Все дело в том, что она оказалась перед необходимостью выбора — и любой из вариантов не стопроцентен. Возможен проигрыш, но и победа возможна. Можно, конечно, оставить все, как есть, примириться с существующим положением, но не будет ли тогда тебя мучить совесть?

Елена Евгеньевна, завуч школы-интерната, возглавившая оппозицию Наде, старается смотреть в корень: а не вызовет ли такая «атака сердечностью» нежелательные результаты? Человеческая душа — не поле для поспешных экспериментов, считает она. Но директор, поддерживающий Надю, возражает: «Педагогика — дисциплина неточная. У нее есть допуски. Право на ошибку». Хотя говорит-то не очень уверенным тоном.

Судьбы нескольких детишек ставятся в зависимость от этого «права на ошибку». У одних все получается как нельзя лучше — они уходят из интерната, обретают семью. А вот какой след оставит в сознании маленькой Ал-

«Благие намерения».
Анечка — Маша Боленко,
Надя — М. Яковлева





«Благие намерения»

лочки недолгое пребывание в благополучной семье Запорожцев? Девочку поначалу приласкали, осыпали подарками, а потом вдруг охладели к ней. Привычка к покою, стремление жить для себя оказались выше гуманных побуждений. Не готовы мы к самопожертвованию — повинился процветающий глава семьи. Покаялся и вроде очистился. Благие намерения, конечно, хороши, но...

Как тут понять, чьи благие намерения имеются в виду? То ли незадачливый «родитель» казнится, то ли речь о молодой учительнице, заварившей всю эту кашу. Ведь именно из-за нее материализовалось древнее речение о благих намерениях, вымостивших дорогу в ад. Только добрый умысел руководил поступками воспитательницы, а душа ее воспитанников корчится от нестерпимой боли. Кто виноват в этом? Может, лучше не надо было манить их сказкой, лучше сразу готовить к тому, что жизнь предстоит нелегкая.

Подозреваю, что и автор сценария, и режиссер не знают, где истина. Во всяком случае, ощущение неоднозначности происходящего постоянно присутствует в фильме, определяя и тональность актерской игры, и композиционную разомкнутость, открытый финал как отдельных эпизодов, так и всей ленты. Одно можно сказать со всей определенностью — авторам такая позиция героини симпатична тем, что исключает состояние умеренного покоя: она ориентирована на поиск, на принятие решения. Энергичное стремление изменить положение своих маленьких подопечных к лучшему, воля к достижению ясных, четко сформулированных целей — таков нравственный багаж положительной героини картины. В этом злободневное звучание фильма: в контексте задач смелого творческого обновления нашей жизни рассматривается и начавшаяся перестройка школы.

Фильмы и книги о школе, о проблемах вос-

питания — это не какое-то «внутрицеховое» искусство. Жизнь ребенка, становление его мировоззрения — живой процесс созидания нашего будущего. Альберт Лиханов сказал как-то, что себя надо мерить отношением к детям. Не слова, не добрые пожелания, а поступки — сегодня, сейчас — вот что имеет цену на весах человечности.

Картина, снятая Андреем Бенкендорфом, воспринимается как закономерное явление в цепи художественных фактов последнего времени. Вспомним такие разные ленты, как «Подранки», «Пацаны», «Чучело». В литературе назову хотя бы «Ночь после выпуска» В. Тендрякова, «Белую ворону» Э. Пашнева, «Белую лошадь — горе не мое» Н. Соломко. Речь не о совпадении изображенных ситуаций и коллизий, но о стремлении рассматривать весь комплекс отношений учитель — ученики — семья — общество вне отработанных схем. Показ отношений внутри детских коллективов приобрел небывалую прежде остроту, проблемность. Драматизм переживаний ребенка ничем не уступает драматизму тех душевных испытаний, которые выпадают на долю взрослого. В чем-то они, может быть, даже ярче, крупнее, первозданнее. «Повелитель мух» У. Голдинга потрясал читателей остраненным осознанием того факта, что *все было* у нас уже в детстве. И порабощение личности, и восстание свободного индивида против тирании, и проблема выбора. И жизнь, и слезы, и любовь.

В искусстве все яснее, все настойчивее пробивается мысль о мудрости детства. Не в том смысле, что ребенок глаголет истину, нет, он мудр в прямом и точном значении слова, мудр в изначальном, древнем его понимании. Маленькие сердца ближе к первосущностям бытия, к правде, она для них еще не амбивалентна. Именно в этом возрасте художник может поймать момент деформации сознания, возникновения пресловутой «воли к власти», комплексов, чувства обиженности, обойденности. В детство «идут» не затем, чтобы посюсюкать, а для того, чтобы найти решение взрослых проблем, найти истоки праведности и греховности.

В фильме А. Бенкендорфа мудрость ребенка воплощена в образе Анечки Невзоровой — дочери беспутной бабенки, лишенной прав материнства. Семилетняя крошка, оказывается, прекрасно понимает свою родительницу, она *жалеет* ее и уже все решила относительно будущего: она станет учительницей интерната, а «мамку Лариску» возьмет туда же нянечкой — потому что «она добрая»...

И еще пример. Поначалу Алла не может осознать, что пригревшие ее Запорожцы уже остыли к ней. В ее мире добро и зло еще не переплелись в причудливых сочетаниях, этот мир ясен, красочен и велик в своей определенности, он подобен девственной природе, мощно и свободно расцветшей под солнечными лучами. Но вот происходит столкновение — и мир этот блекнет, теряет свою привлекательность. Что возникнет в душе ребенка, какие черты характера разовьются после такого испытания? Первый импульс — протест.

Личности поманивших, а затем обманувших, бросивших ребенка на полдороге людей персонифицируются в подаренных ими вещах. Психологически очень точно дана сцена сожжения шубки, игрушек, купленных незадачливыми опекунами. «Аутодафе», устроенное с целью покарать толстокожесть, душевную глухоту, рабскую привычку к собственному комфорту, воспринимается как убедительная метафора. Максимализм учительницы и максимализм детский — они одного корня. Здесь и ответ на вопрос: почему так духовно сблизились Надя и ее первоклашки — сразу и навсегда.

Многое в отношениях детей и взрослых определено изначально — в силу подчиненного положения младших. Только оставаясь одни,

дети живут по законам «свободного соревнования». Нет давления авторитета, нет зависимости, происходит выдвижение лидеров и определение статуса каждого члена социума. Во многих произведениях (в том числе и в названных выше) главными, являются именно эти процессы. В фильме «Благие намерения» они как будто отодвинуты на задний план, но на деле соображения престижа, необходимости занять определенное место в иерархии своего сообщества определяют и поведение детей в приютивших их семьях. Их интерес избирателен, они жадно впитывают все, что может служить символами престижа. И когда собираются вместе после выходного дня, козыряют друг перед другом: у «моих» машина, а у «моих» собака, а у «моего» ордена... И мы видим, что системы ценностей, принятые в той или иной семье (а каждая ведь принадлежит к какому-то определенному социальному кругу, слою), оказываются различны. От столкновения их высекаются искры, бросающие свет на мир подсознания взрослых. Дети словно бы вытаскивают из тайников нашего «я» и обнажают то, что бывает упаковано в красивые словеса, внешне замаскировано. И на поверку оказывается не комфортное бытие, а служение потребностям «брюха», не сверхинтеллигентность, не погруженность в науку, а обыкновенный эгоизм, равнодушие ко всем, кто не обеспечивает душевный уют твоей персоны.

Нелегко любить чужих детей. На отношении к ним выявляется потенциал человечности каждого из взрослых героев фильма. При этом они выстроены «по ранжиру», которому точно соответствует «шкала душевности». Чем дальше от «простых людей», тем ниже градус душевности. Может быть, в жизни интеллигентные люди гораздо больше заняты своим внутренним миром, менее склонны обзаводиться многочисленным потомством. Но в искусстве такое изображение чревато дурным трафаретом. В этом смысле и игра актеров, и расстановка акцентов могли бы помочь уйти от традиционности, но режиссер такую возможность не реализовал. Чем существенно обеднил характеры сравнительно с первоисточником — повестью А. Лиханова.

Например, образ завуча Елены Евгеньевны (Р. Маркова). При первом появлении она предстает в фильме некой черствой педагогессой образца 50-х годов, а в конце возникает вдруг в ином обличье — более мягком, мудром, женственном. Возникает ощущение зияющего провала между «той» и «этой» героиней. Директор Аполлон Аполлинарьевич (Ю. Платонов) тоже воспринимается скорее как деловая функция, как присяжный служитель Добра, в нужный момент отворяющий шлюзы гуманизма, осеняющий Надежду и ее детдомовцев попечительными крылами... Не сомневается он, не бьется «за» или «против», он уныло добр.

Трудно понять образ Евдокии Петровны (Р. Куркина), безуспешно взыскующей детской привязанности. Как ни выстаивает она у дверей интерната, Анечка отказывается идти к ней. Что оттолкнуло девочку, почему она предпочитает «простую» Лепестинью (Э. Сердюк) этой женщине-врачу? Ответа нет. И опять сталкиваешься не с характером, а с героем-функцией, необходимым лишь для того, чтобы привести в движение очередную сюжетную линию.

Эти недостатки тем досаднее, что режиссеру в основном удаются психологически точные решения. С особой убедительностью раскрылось умение Бенкендорфа «расковать» такого капризного исполнителя, как ребенок. Все дети в картине великолепно справляются со своими ролями; такое ощущение, что для них кинематографическая действительность вполне адекватна реальному бытию.

Работая над этой рецензией, я решил уточнить: а как отнесся к экранизации сам писа-

тель? Альберт Лиханов подтвердил возникшее у меня ощущение особой свободы, естественности маленьких актеров. Он заметил, что в чем-то они самого его убедили, заставили увидеть в образах героев новую глубину. И на вопрос, так ли он представлял подопечных Нади, когда работал над повестью и сценарием, ответил: дети оказались даже ярче, живее, чем те портреты, которые рисовало писательское воображение. И это доставило ему огромную радость, ради таких вот моментов и стоит работать в кино.

Фильм «Благие намерения» — вторая встреча писателя и режиссера (первой был телефильм «Мой генерал»). Пусть в картине какие-то частности и вызывают на спор — это тоже признак того, что в целом достигнута подлинность. Фильм выдерживает проверку мерой жизненной правды, в нем нет «ровного дыхания», его кардиограмма далека от благополучия.

Подводя итоги

Елена Стишова

...Но нужно жить без самозванства.

Б. Пастернак

Героя мы увидим в первом же кадре, но не очень-то его разглядим на общем плане, да еще в неверном свете зимнего утра. Напористым шагом спешащего человека он выйдет из подъезда типовой пятиэтажки и направится куда-то в глубь кадра, дав нам время оглядеться.

Скупое зимнее солнце высветит рядком стоящие напротив пятиэтажки избы старой постройки. Пейзаж, типичный для глубинки где-нибудь в поле притяжения большого города. Деревня уже не деревня, но и до города такой деревне еще далеко. Это промежуточное состояние — ни город, ни деревня — точно обозначено на экране. Неказистые избы, дощатая «общага», блочные дома без претензий на дизайн, и никаких тебе идиллических деревенских красот.

Впрочем, это не совсем так — насчет красот. Камера замечает красоту и морозного утра, и раннего заката, когда оранжевый диск солнца, словно брус, раскаленный в деревенской кузне, висит над горизонтом. Да, это деревенские картины: попробуй найди в городе чистую линию горизонта, да чтоб от края до края, или поймай то состояние в природе, когда свет словно повисает в воздухе,— кажется, рукой можно тронуть. Но взгляд камеры здесь подобен взгляду погруженного в свои дела человека, который красоте не чужд, но ахать на закат — какое, мол, зрелище! — давно разучился. И не только потому, что всегда в цейтноте,—

«ЖИЛ-БЫЛ ДОКТОР...»
Сценарий Д. Притулы, Э. Дубровского. Постановка В. Сорокина. Оператор Ю. Воронцов. Художник В. Банных. Композитор А. Мнацаканян. Звукооператор Л. Шумячер. «Ленфильм», 1984.



«Жил-был доктор...».
Заостровцев — А. Ткаченок, Кира — Т. Лебедева

громкое изъявление чувств нынче не популярно. К этому можно относиться по-разному, но согласитесь: красоту естественней переживать про себя. Целомудренная сдержанность свойственна камере оператора Юрия Воронцова не только в лирических отступлениях — таков изобразительный стиль картины. У нас еще будет повод вернуться к этому, а пока отметим, как любовно проработана оператором свето-воздушная среда, как умело и щедро погружает он неуклюжий «жилищный фонд» в пронизанный чистотой, свежестью, морозом деревенский воздух.

Пожалуй, глаз человека со стороны, горожанина, скорее заметит трепет струящихся световых потоков, этот знак гармонии бытия, знак вечности, растворенный в небе ничем не знаменитой деревни. И правда — единственный, кто вслух говорит о красоте здешних мест, — молодой доктор Шумилин, новый в поселке человек, недавно приехавший из Ленинграда по распределению. А местных, своих, волнуют материи земные: достать бы дефицитных гвоздей, да досок, да белья для больницы.

В структуре фильма эти кадры, конечно же, не случайны. Камера нет-нет да и запечатлеет главного героя в омывающем его светоносном потоке. В этот момент он может спешить по узкой тропинке, протоптанной в сугробе, к своему «уазику» с красным крестом на кузове, стоять под окнами школы в ожидании сына, просто сидеть в ординаторской под окном или даже видеть сон и себя, слившегося с планером в свободном парении... Именно в эти световые мгновения открывается нам душевный мир доктора Заостровцева, человека не слишком разговорчивого, не склонного к откровенничанью, пожалуй, даже замкнутого.

Эти кадры не только «обслуживают» главного героя — они, в сущности, несут основную внефабульную нагрузку в фильме. Ведь главное тут свершается как бы поверх фабулы. Фабула же проста как дважды два и хорошо знакома.

Не раз мы читали и смотрели про сельского врача из семьи потомственных медиков, городского уроженца, по распределению попавшего в деревенскую больницу да там и осевшего — по доброй воле. Разумеется, были минуты, когда хотелось все бросить и бежать домой, в город, заедала рутина тяжелого больничного быта, наконец, тянуло в науку, бередили юношеские мечты о славе, о научном подвиге. Но все обходилось, смятение чувств уступало место зрелому размышлению. А оно подсказывало, что бросать якорь надо здесь, в деревенской больнице, что это и есть поприще, о котором мечталось. Тут шел в ход любовный обертон и яркий профессиональный успех — удачная операция или прием родов в тяжелых условиях. Это укрепляло решение остаться.

Литературность избранного авторами сюжета очевидна. Ясно, что в современном селе есть проблемы куда более актуальные, чем рефлексия деревенского доктора, по каким-то причинам не сумевшего в свое время возвратиться в родной город. Сегодня учительствовать и лечить в глубинку отправляются в основном те, кто там родился. Житейские представления о романтике сильно изменились. Недавно я слышала интереснейшее выступление секретаря Пензенского обкома КПСС Г. Мясникова. Он, в частности, заметил, что остаться и работать там, где жили и трудились отцы, деды и прадеды, сегодня куда более романтично, чем искать романтику на стороне, колеся по родной стране с гитарой наперевес.

Авторы фильма «Жил-был доктор» обратились к отработанному вроде бы сюжету, отдавая себе отчет в его условности и используя эту условность как своего рода исторические декорации, как закадровый фон. Их герой Николай Заостровцев в конце 60-х был уверен: чтобы испытать себя, показать, на что способен, непременно надо уехать куда-нибудь подальше от дома. «Я тоже мог остаться в городе, — рассказывает он. — Надо было подсуетиться. А на распределении предложили три сельские больницы. Приехал сюда — думаю, что за черт! За четыре года сменилось пять врачей. Решил остаться. Тогда я еще очень уважал трудности». «А теперь?» — интересуется собеседница. «Теперь-то я их только терплю».

Примечательный диалог! Каких-нибудь шестнадцать лет назад, когда Заостровцев приехал сюда из Ленинграда, такие речи могли бы показаться едва ли не покушением на святая святых. А сегодня и не очень-то обращают на себя внимание — привычны уху. В чем же дело? А в том, что вместе с обществом мы выросли из того состояния, когда «преодоление трудностей» было абсолютной пробой на верность нашим идеалам и оттого неизбежно становилось предметом романтизации. Сегодня вряд ли кто усмотрит романтику в том, что утро главного врача деревенской больницы начинается с заботы о ящике гвоздей, который надо поторопиться забрать со склада, чтобы никто не перехватил. Все скажут, что это безобразие, что каждый должен заниматься своим делом, что врач обязан лечить больных и думать только об этом, а о гвоздях пусть думает завхоз. Все мы нынче сильны в теории. Ну, а если завхоз не положен по штатному расписанию, а гвозди нужны для строительства больничной бани? Не строить баню? Да не может Заостровцев дальше жить без элементарной гигиены в больнице и строит в обход закона, на свой страх и риск.

Нам уже ясно, что наш герой не из тех, кто может выбить любой дефицит, прижав кого надо к стенке. «Брать за горло» — подобные методы не для врача. Таков его принцип. И все-таки баню он строит!

Вот тут в самую пору вернуться к начальным кадрам, где мы впервые увидели героя. Вернуться, чтобы взглянуть на него попристальней. Наверное, неспроста мы не сразу

столкнулись с ним лицом к лицу. Был какой-то авторский умысел в том, чтобы сначала показать его неспортивную спину в «сельповском» пальто неопределенного цвета. Потом, уже в больнице, мы видели то его профиль, обращенный к больному, то затылок из-под белой докторской шапочки. Ну, а когда, наконец, оператор снял героя анфас, мы убедились в том, о чем догадывались: Николай Александрович Заостровцев имеет явное сходство с портретными изображениями Чехова. Что глаза у него — глаза поэта. Светлые, большие глаза человека, способного понять чужое страдание.

Портретные характеристики раскроются и отыграются в ходе действия. Нам не придется испытывать неловкость за то, что потревожен всуе образ любимого писателя. Что греха таить, опять-таки редко какой литературный или кинематографический доктор не вывешивал в своем кабинете известную фотографию Чехова со строгими глазами в пенсне. Увы, «символ веры» нередко обнажал несоответствие замысла исполнению.

Как русская литература для нас больше, чем литература, так и Чехов — больше, чем писатель. Нравственная мера, даже нравственная категория — вот что такое для нас Чехов. И скорей всего именно это свойственное нашему культурному сознанию отношение к Чехову как к этике учитывалось режиссером, когда он искал на роль главного героя актера, в чьем облике угадывались чеховские черты, прочитывалась бы чеховская интонация. Эта установка определила, как мне кажется, и стилевую концепцию картины.

Роль доктора Заостровцева сыграл А. Ткаченок, актер из Минска, на экране не примелькавшийся, можно сказать, совсем новое лицо. Мне показалось, что он очень точно выполняет режиссерские задания. На мой вкус, ему недостает импровизационности, но это скорее упрек режиссеру, сократившему актерский «люфт» до минимума. Однако и режиссера надо понять — уж такой у него был замысел. Дай он актеру полную свободу в кадре, устрой он ему бенефис, сделай его неотразимо обаятельным, фильм, возможно, выиграл бы в смысле зрительского успеха, зато проиграл бы по части смысла, для автора принципиально важного.

Дебютант Вячеслав Сорокин отказался от искусов броского современного кинематографа, взял не самый выигрышный материал, выбрал не самую выигрышную натуру, пригласил неизвестных актеров и сделал свой первый полнометражный фильм, заявив свою позицию определенно и последовательно.

●

В нашей критической литературе столько написано о герое — каким он должен быть и каким хотят его видеть зрители, что удивительно, почему эта проблема до сих пор остается проблемой. Меня посещает еретическая мысль, что в какой-то мере причиной тому наше критическое легкомыслие. Проблема героя подчас представляется так, что поневоле вспомнишь гоголевскую Агафью Тихоновну: «Если бы губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмича, да взять сколько-нибудь развязности, какая у Балтазара Балтазарыча...» При этом все мы твердо знаем, что проблема героя — узловая в любой эстетической системе, в любой поэтике. Известно нам и то, что носителем нравственного идеала в произведении может быть не герой, а сам автор и что даже авторский смех или авторская ирония вполне репрезентативны в этом качестве. Но когда от теории мы переходим к практике и нам предстоит разобраться в конкретном фильме, мы, бывает, не узнаем героя или не видим сложных отношений между автором и героем, если они прямо не обозначены в литературном тексте фильма, а позицию автора опять-таки воспринимаем только, если

она высказана в слове. Характер изображения, композиция, диалогические взаимоотношения героя и автора — эти художественные средства как бы не в счет. Если помните, некоторым критикам показалось, что в «Полетах во сне и наяву» режиссер Р. Балаян неправомерно поставил в центре фильма персонаж, который заслуживал однозначного осуждения, а уж никак не подробного показа его возмутительных поступков; что этот персонаж слишком обаятелен для антигероя и слишком ярок актерски. И почти никто не обратил внимания, как виртуозно выстроена режиссером линия развенчания героя, как важен в фильме образ автора — он-то и есть тут ценностная инстанция.

«Полеты» вспомнились не к слову, а по прямой ассоциации: доктор Заостровцев тоже летает во сне. Когда-то он занимался планерным спортом, и подсознание навсегда сохранило чувство полета, чувство власти над пространством.

Сопоставим одинаковые сны с возрастом героев, и выйдет, что они ровесники, люди одного поколения. Но они откровенные антиподы. Образ Заостровцева полемичен по отношению к образу Макарова. Боюсь только, найдутся критики, которым покажется, что герой — по контрасту с Сергеем Макаровым — недостаточно ярок, что личностное, индивидуальное в нем смикшировано, что это скорее тип, чем характер, что он, наконец, мало обаятелен и совсем не заразителен.

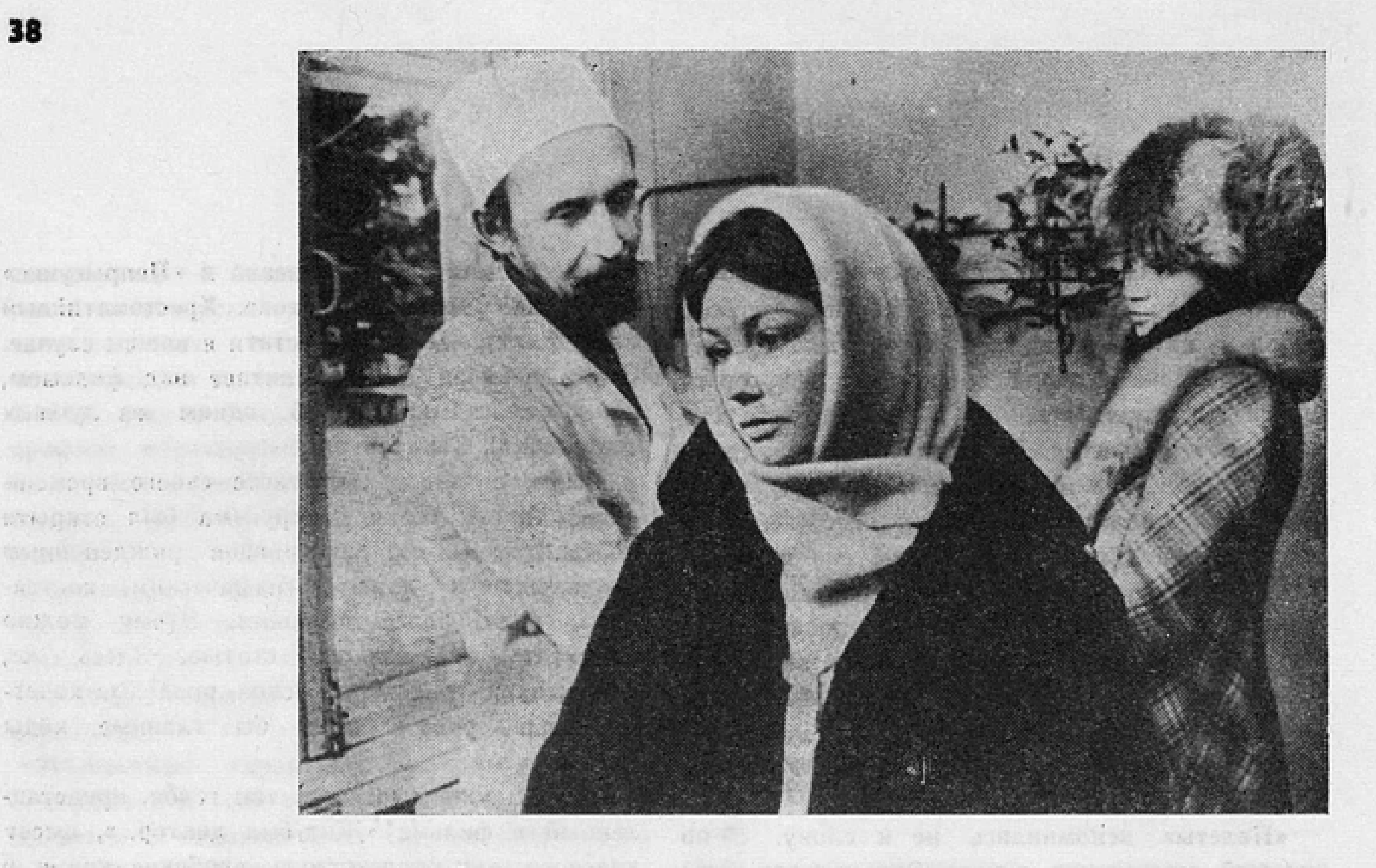
Заостровцев и впрямь кому-то может показаться человеком пресным. Он не старается привлечь к себе внимание. Нет, он молчалив, предпочитает оставаться в тени. Таков его характер. Такова поэтика картины. Центральное положение в ней главного героя определяется не тем, что камера не выпускает его из поля зрения: оно обусловлено драматургией сценария и режиссерской концепцией.

Ситуация с героем, которого не заметили, как все помнят, была описана в «Попрыгунье» у Антона Павловича Чехова. Хрестоматийный этот пример как нельзя кстати в нашем случае. Образ доктора Дымова витает над фильмом, рождая воспоминания об одном из лучших созданий С. Бондарчука.

Тогда, в 60-е, в контексте своего времени образ тихого гения альтруизма был открыто полемичен. Доктор Заостровцев рожден иным социальным и кинематографическим контекстом, куда более широким. Этому можно посвятить специальную статью. Здесь же, в рецензии, у которой свои пределы, хочется расшифровать хотя бы главные коды фильма.

Как мы уже выяснили, тип героя, представленный в фильме «Жил-был доктор...», имеет классическую родословную, глубокие корни в нашем культурном сознании. И кинематографу всегда был близок такой герой — человек, преданный делу, без притязаний на исключительную роль своей персоны, чуждый хлопотам о личном успехе. Тут многих можно вспомнить. И доктора Устименко из фильма «Дорогой мой человек», и учителя Мельникова из «Доживем до понедельника», и трубача из фильма «Звонят, откройте дверь», и профессора Сретенского из «Монолога», и словесницу Веру Ивановну из «Чужих писем», наконец, доктора Алексея Борисовича из недавнего «Послесловия». Я не говорю о целой плеяде героев такого типа, появившихся в 60-е годы, когда простая человечность и душевная интеллигентность резко возросли в цене. Избыток программности сказался на художественном уровне образов, но пафос своего времени с его апологией ценности человеческой личности они отразили.

Не сбросить со счетов, однако, что между ними и Заостровцевым стоит тень «делового» человека. Если быть предельно точным, скорее не тень, а миф. Мифология «делового» человека, который без лишних эмоций и с отвагой



«Жил-был доктор...».
Заостровцев — А. Ткаченок, Зоя — Т. Кулиш, Тоня — Т. Рассказова

победителя брал, что хотел, попутно заявляя, что «ложь неэкономична» или что-то иное, не менее броское,— эта мифология в нашем кино не утвердилась. Но ростки пустила, даже расцвела в доморощенной философии личного успеха, весьма популярной. Так вот, с точки зрения этой философии, наш Заостровцев, в котором лично я вижу достойного продолжателя духовных и деловых традиций русской интеллигенции, — обыкновенный неудачник. Развивая идею личного успеха, можно вполне убедительно доказать — если вывести за скобки нравственные критерии, — что самоцельное стремление к научным степеням, званиям и высоким должностям — нормальное, естественное стремление личности реализоваться, самораскрыться, словом, оказаться на своем месте.

Не случайно, не просто так Заостровцева приглашают на школьный диспут, тема которого так и сформулирована: «Человек на своем месте». «Вы полагаете, что я тот самый человек?» — интересуется озадаченный доктор. «Конечно! Шестнадцать лет бессменно»,— убежденно отвечает молоденькая учительница. Она влюблена в Николая Александровича и уверена, что польстила ему своим предложением. Но уверен ли в этом он? Не лучшим образом оборудованная поселковая больничка, простуды, фурункулезы, мозоли, дежурство по скорой, ночные вызовы... Таков, значит, его удел? И, значит, он так органично вписался в этот круг, что даже влюбленная женщина не видит его в другом образе? Скажем, профессором кафедры, видным клиницистом, на худой конец, просто ординатором ленинградской клиники.

Не станем ханжески утешать нашего героя: здесь, мол, у него положение, он — на виду, с ним считаются, к тому же он сеет разумное, доброе, вечное, умножает замечательные традиции земских врачей... Жить в глубинке человеку из большого города трудно. Смена уклада, привычного уровня общения, наконец, уровня жизни... Даже если оставить в стороне ма-

териальные трудности, а их хватает, слово «дефицит» еще не ушло из нашего обихода, есть трудности иного порядка, куда более сложно преодолимые. В конце концов, и деревня ходит в фирменных джинсах. Но как достать культуру? Ну, хорошо, книги — это не проблема. А живопись? А театр? Доктор Шумилин не без ехидства проводит блиц-анкету на учительской вечеринке, и в результате оказывается, что учителя и не помнят, когда в последний раз были в театре. Что уж говорить о художественных выставках! Тем не менее учительница Тоня часы внеклассной работы посвящает рассказам о шедеврах мировой живописи. А доктор Шумилин твердо считает, что в деревне можно обойтись и без Эль Греко: деревенским школьникам не о высоком искусстве надо рассказывать, а «о сути жизни, той жизни, какая есть и какая будет у них».

Разумеется, на Шумилина все ополчились: уж не полагает ли он, что искусство принадлежит избранным? А его другое заботит: не выступает ли школа, где учатся дети, которым предстоит работать в деревне, в роли невольного совратителя? Заманивает рассказами о высоком искусстве, об особом предназначении личности, а потом раз — лопату в руки и грузи навоз. И молодой человек чувствует себя обманутым. Про Эль Греко ему рассказали, а про навоз — ни слова. Не честнее ли было бы рассказывать будущим механизаторам и хлеборобам о пользе органических удобрений, без которых хлеба не вырастишь? Так что в словах Шумилина есть резон. Он реалист и трезво смотрит на жизнь смолоду.

Спор, возникший на учительской вечеринке, рассасывается сам собой в ходе эпизода. А под пером он возникает: без него не размотать туго закрученный узел идей и смыслов, заложенных в фильме, обманчиво показавшемся таким простым.

●

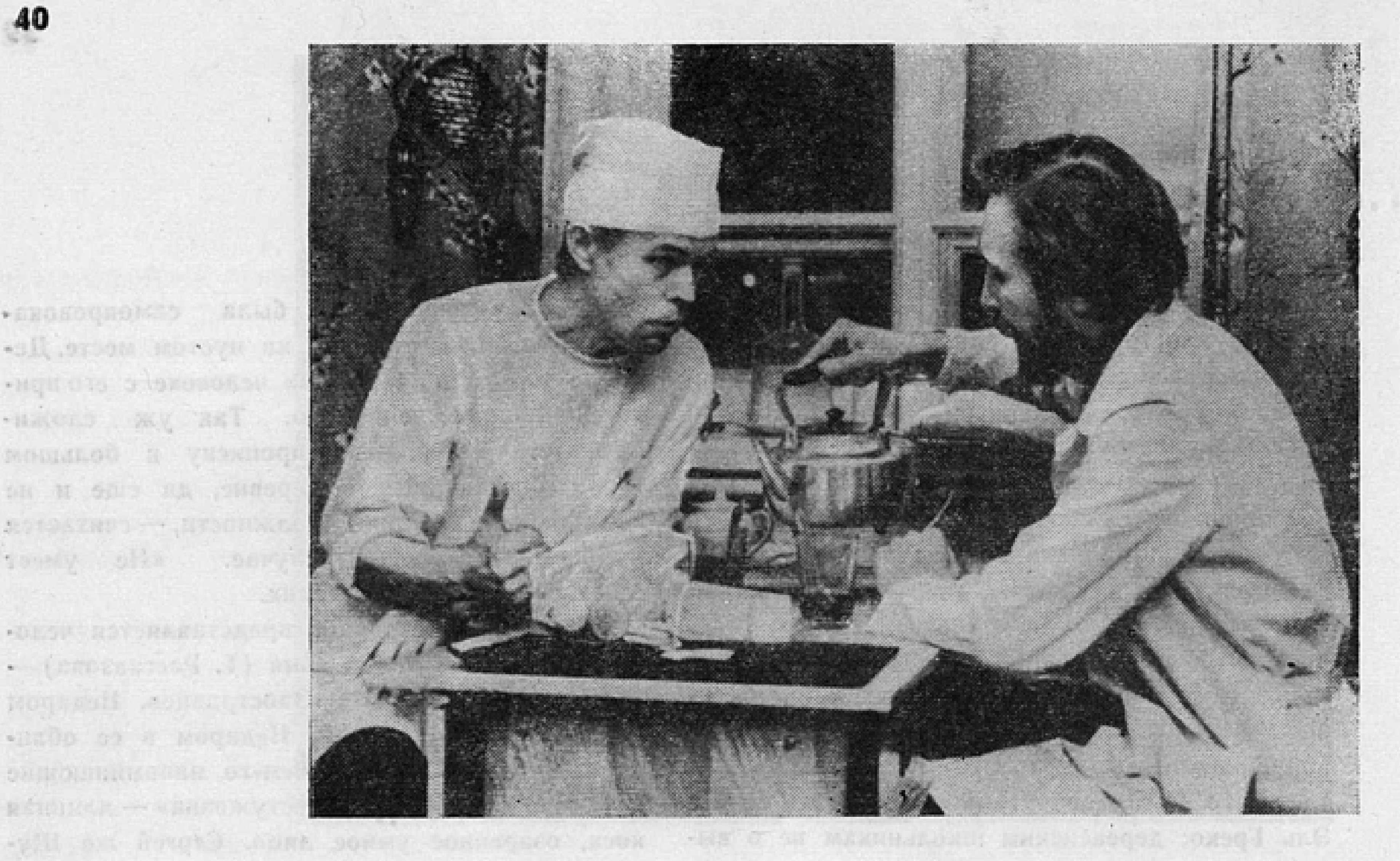
Про неудачника — то была самопровокация. Но, согласитесь, не на пустом месте. Дело не только в «деловом» человеке с его прикладной нравственностью. Так уж сложилось, что потерявший прописку в большом городе, оставшийся в деревне, да еще и не на слишком завидной должности, — считается чудиком. В лучшем случае. «Не умеет жить!» — говорят про таких.

Это Тоне Заостровцев представляется человеком на своем месте. Тоня (Т. Рассказова) — того же замеса, что и Заостровцев. Недаром их тянет друг к другу. Недаром в ее облике подчеркнуты черты, чем-то напоминающие исчезающий образ «бестужевки» — длинная коса, озаренное умное лицо. Сергей же Шумилин (С. Кошонин), недавно попавший в деревенскую медицину, решительно настроенный не задерживаться здесь, смотрит на Заостровцева и его ситуацию иначе — трезвым глазом практика. Однажды он разразится: «Я давно хочу вас спросить, почему вы не уезжаете отсюда? Ну, вы подумайте, вы уже столько лет угрохали на все это! У вас же есть однокашники, они могут вам помочь...»

Что же отвечает на этот крик души Заостровцев? «Хорошо. Я подумаю».

Да он об этом думал-передумал. Но не станет открывать душу Шумилину. Заостровцев — человек гордый. А Тоне он признается: «В городе, может, из меня еще что-нибудь получилось бы... Отец прав: настоящий выбор делаешь один раз в жизни. А потом тебя тянет цепочка следствий».

Но Заостровцев промолчит на настойчивый Тонин вопрос: «Вы действительно считаете, что сделали неверный выбор?» Что ж, судя по всему, ответить на него автор предлагает нам. Интересно, каким будет ход наших рассуждений, если дано, что а) герой явно не доволен собой, своим выбором, самооценка



«Жил-был доктор...»

его колеблется; б) что имелись и имеются жизненные и профессиональные пути, на которых он мог бы чувствовать себя комфортнее.

Так в чем все-таки проблема? В том, что, сделав неправильный выбор, Заостровцев не сумел противостоять обстоятельствам, которые оказались сильнее его, и, стало быть, он человек слабый? Или, напротив, сильный, раз, вопреки обстоятельствам, он сохранил честь, достоинство, человеческое и профессиональное? Вот! Полезли наружу клише наших привычных рассуждений о герое: сильный герой — это хорошо, слабый — это плохо. Ну, а если не сила и не слабость — главные черты в характере Заостровцева? Если главное в нем — честность и совестливость? Если он чувствует себя лично виновным в том, что его пациентка сбежала домой наутро после полостной операции и погибла? Если свой долг врача он понимает как служение без отдыха и срока? Если милосердие у него в крови? Так какой же он — сильный или слабый?

Сила и слабость. Альтернатива, на мой взгляд, далеко не абсолютная в определении потенциала личности, претендующей на пьедестал героя. В нашем случае она и вовсе не работает. Эта альтернатива вообще представляется мне ложной и нашей культуре чуждой. Да и почитайте психологов: не бывает людей однозначно сильных и однозначно слабых. Мы любим цитировать Станиславского: играя злого, ищи, где он добрый. Станиславский замечательно понимал диалектику личности, чего порой недостает нам в наших размышлениях о герое.

Вот Шумилин. Он трудится с полной выкладкой. Но — обратите внимание: когда Заостровцев распределяет вызовы, Шумилин просит старшего коллегу взять на себя визит к сложной больной. Надо сильно потрудиться, чтобы войти с ней в контакт. Шумилин хотя и хорошо подготовленный врач и,

возможно, одаренный ученый, как считает Заостровцев, но когда надо подключиться к больному, влезть в его шкуру, словом, душу вложить в него, — тут он пасует. По этой линии, линии души, и проходит граница, разделяющая Заостровцева и Шумилина. Первый отдает больному душу, второй — не умеет.

Два типа личности, два типа отношений с жизнью, две этические системы. Обе имеют достоинства и недостатки. Шумилин более современен, тут спорить не приходится, но лично я предпочла бы лечиться у Заостровцева.

Нет, герои не сталкиваются в непримиримом конфликте, напротив, между ними полный альянс, но режиссер с мягкой настойчивостью дает почувствовать: живут они по разным законам. Своеобразный нравственный плюрализм концепции фильма имеет истоком опять же чеховскую этику, чурающуюся максималистских перехлестов. Заостровцев если кого и судит, если кого и берет за горло, вопреки собственным правилам, так это себя. Мы и застаем героя в кризисный момент, но, согласно законам современной драмы, его внутреннее состояние как бы растушевано в потоке жизни.

Человек подводит итоги, но эта работа происходит в нем скрыто, потаенно. Сомнения в правильности выбора жизненного пути, муки самолюбия, колебания самооценки, — вся жизнь души уведена на второй план. Там работает каждая деталь, каждая реплика, и пауза подчас семантически не менее значима, чем слово.

А на первом плане все стабильно: утренний обход, непроницаемо приветливое докторское лицо, выезд на вызовы, дежурства по скорой, домашние вечера, привычно нарушаемые больничными звонками... Драматургия сценария и композиция фильма как бы вторят жизненным ритмам, избегая искусственных построений, обнаруживающих руку автора, вмешательство рассказчика. И все-таки в этой нетрадиционной структуре сразу находишь завязку драмы, повод, заставивший Заостровцева переоценивать ценности, перелистывать жизнь. Этот повод — Тоня, ее открытая влюбленность в Заостровцева и его неожиданный для самого себя отклик. Взаимное чувство не станет ни романом, ни даже любовной историей.

Отношения двоих так эфемерны и так целомудренно выписаны в фильме, что только в обратной проекции, разматывая фильм от конца к началу, понимаешь, что значило для Заостровцева уйти из Тониной комнаты, не откликнувшись на ее «я люблю вас».

После этого эпизода и были произнесены тяжелые слова, обращенные к жене: «Со мной все кончено. Уже ничего не будет в жизни. Понимаешь? Никогда».

Тогда-то и состоялась поездка в Ленинград, в отчий дом, где среди родных стен, увешанных знакомыми с детства фотографиями, Заостровцев в одиночестве крутил старую любительскую киноленту и видел себя молодым, летящим на планере. Он задержал этот кадр полета дольше, чем нужно, пленка оплавилась...

Пропал кадр.

Надо понимать, Заостровцев намеренно сжег кадр, а с ним и свои запоздалые романтические иллюзии. Кстати, предварительно он набрал номер своего однокашника — наверное, из тех, про кого говорил ему Шумилин.

Но разговор не состоялся: попросили перезвонить через десять минут. В этих скупых, изобразительно аскетичных эпизодах Заостровцев открывается нам до конца. До сих пор мы скорее угадывали, что он за человек, пытались разглядеть его сквозь корректный докторский имидж. А тут — словно струна лопнула.

И нам открылось, как драматически ощу-

щает герой необратимость времени, необратимость сложившейся судьбы. Ведь когда приходит зрелость? Когда приходит сознание, что жизнь, устраивает она нас или нет, уже состоялась в главном и другой быть не может.

Здесь-то и нужно мужество и, если хотите, сила, чтобы, расставшись с иллюзиями, жить и выполнять свои обязанности.

Нечаянно процитировала почти буквально финальные строки из романа А. Фадеева «Разгром», одного из любимых моих русских романов.

Но они здесь уместны и, как это ни странно, вполне согласуются с дорогими режиссеру чеховскими реминисценциями. Для полноты картины можно вспомнить и сцену бунта дяди Вани, когда он кричал «Пропала жизнь!» и хотел застрелить профессора Серебрякова.

Прообраз этой модели полемически присутствует в сюжете фильма, в его финале. Финал звучит катарсисом, хотя здесь нет ни одной патетической ноты. Заостровцев вернулся к своим обязанностям, так и не позвонив влиятельному однокашнику. Первое, что он сделал — предложил Шумилину поехать на курсы по кардиологии: «Наша деревня для вас неперспективна», — сказал он и направился к больнице.

●

Но подведем итоги и мы.

Нам рассказали в общем-то рядовую историю про человека, который запоздало расстается с иллюзиями молодости и обретает трезвый взгляд на себя и на свои отношения с жизнью.

Однако частный, казалось бы, бытовой сюжет в трактовке режиссера обнаружил некий универсальный смысл — благодаря тому, что постановщику удалось показать его родство с русской классической традицией, всегда высоко ставящей стоицизм русского интеллигента.

Но не только тонко прочерченной связью с русской культурной традицией примечателен этот режиссерский дебют. Фильм В. Сорокина дополняет типологию современного героя.

На экране 80-х как бы дописан, завершен популярный в 60-е годы сюжет о романтиках и идеалистах. В свое время этот сюжет, как правило, разрешался лирически.

Были попытки завершить его иначе уже позже, в 70-е.

А. Миндадзе и В. Абдрашитов в «Слове для защиты» показали в образе Руслана человека не то чтобы предавшего идеалы юности, но как бы забывшего про них.

Примечательно, что О. Янковский, сыгравший Руслана, позже показал еще один вариант эволюции героя того же поколения. Он сыграл Сергея Макарова в «Полетах во сне и наяву», где бывшие романтики явились в образах конформиста (О. Табаков) и аутсайдера (О. Янковский).

Но был ли то кризис романтизма? Вот в чем вопрос! Думаю, это не так. То был кризис эгоцентризма, крушение индивидуалистической философии личного успеха.

Вячеслав Сорокин предлагает свою версию финала того давнего сюжета. Он показывает цельную личность. Героя, сохранившегося душевно. Вопреки тому, что жизнь получилась не такой, какой рисовалась в юношеских мечтах. Ах, эти полеты во сне и наяву!

Но откуда у Заостровцева неистощимые душевные ресурсы? Уж не от деревенского ли воздуха? Или и тут гены виноваты? Если хотите, да. И гены. Ведь наши жизненные установки формируются не только в процессе сознательной социальной жизни — тут работают и воспитание, и домашние традиции, и

природа-матушка. Но факт, как говорится, налицо: Заостровцев отдает себя делу, не считает самоотдачу ни подвигом, ни подвижничеством — просто профессиональным долгом.

А то, что отдал, — то твое, говорили древние.

Так что же — да здравствует альтруизм? Повременим ставить полемические акценты и вопросительные знаки.

Самоотречение — средство не универсальное, у некоторых на него аллергия. И все-таки позволим себе вслух порадоваться. Картина вступающего в большое кино художника восславляет порядочность, долг, честь, достоинство — бескорыстный мир нравственности, вне которого жизнь и впрямь лишена духовного смысла.

Сквозь время — к звездам

Зинаида Фурманова

Открытое, ясное лицо смотрит на нас с экрана. Высокий лоб, который так и не успели изрезать морщины, — он прожил так мало! Умные и веселые глаза, сияние которых никому не дано погасить. Улыбка плотно сжатых губ... И голос ведущего, открывающего фильм: «Лицо этого человека вряд ли знакомо большинству из вас, хотя он в свое время был, наверное, самым популярным советским ученым. Не было, пожалуй, уголка на земном шаре, где бы не знали его имени. Николай Иванович Вавилов».

Но не спешите с выводами. «Звезда Вавилова» не фильм-биография в общепринятом понимании, хотя создатели использовали в нем многоплановый и достаточно выразительный биографический материал. Факты и документы отобраны тщательно — за каждым из них ощущается значительное смысловое и эмоциональное наполнение. Кинематографисты прокладывают путь к своему герою сквозь время — настоящее и прошедшее. И прожитому, и пережитому ведется особый счет. Попробуем разобраться, какой именно.

Время... Первая, упомянутая дата — 1912 год. Двадцатипятилетний Николай Вавилов готовится к актовой речи, в которой планирует затронуть, по его собственному признанию, «что-нибудь «a la генетика» и ее роль в агрономии...»

Генетика — с нее все и началось. Научное определение законов наследственности и изменчивости не им, Вавиловым, найденное. Но он в числе первых связал генетику с реалиями жизни и первый — с нуждами сельского хозяйства.

«ЗВЕЗДА ВАВИЛОВА»
Сценарий С. Дяченко. Режиссер А. Борсюк. Оператор А. Фролов. «Киевнаучфильм», 1985.



«Звезда Вавилова»

Итак, 1912 год. Авторы фильма воссоздают его для нас. Напоминают, что Л. Толстой, Маяковский, Блок были современниками Н. Вавилова. И сказал уже к тому времени Лев Николаевич Толстой: «...ученым некогда заняться тем, что нужно людям. И потому опять, со времен египетской древности... когда уже была выведена и пшеница и чечевица... не прибавилось для пищи народа ни одного растения, кроме картофеля, и то приобретенного не наукой». Но ведь именно тогда в полный голос заявляло о себе и время В. И. Ленина. Так что не случайно, едва лишь стабилизировалось положение Советской России после революции и гражданской войны, Совет труда и обороны командировал двух советских ученых — Вавилова и Ячевского — на международный конгресс в Америку.

Мы часто говорим об удивительной, гениальной прозорливости Ленина в выборе сотрудников и соратников, и всякий раз конкретные факты, стоящие за этими словами, не перестают поражать. В созвездии всем памятных имен — Николай Иванович Вавилов.

Что осуществил Вавилов из собственных проектов за те полтора-два десятилетия, что были ему отпущены судьбой? «Звезда Вавилова» повествует об этом с энтузиазмом и гордостью.

Наука: он создал теорию иммунитета растений и закон гомологических рядов в наследственной изменчивости организмов (своеобразную таблицу Менделеева для мира растений).

Практика: начав с того, что еще в 1922 году привез из Америки 50 тысяч пудов пшеницы для голодающих Поволжья, Вавилов к середине 30-х годов собрал, объехав чуть ли не весь земной шар, 160 тысяч живых семян культурных растений и их диких сородичей — одной только пшеницы представлено 28 тысяч сортов. Для «пищи народа» он жаждал «мобилизовать растительный капитал всего земного шара и сосредоточить в СССР весь сортовой запас семян, собранный в те-

чение тысячелетий природой и человеком». Он же заложил основы сортоиспытания полевых культур.

Сменяются фотографии на экране: Вавилов за рабочим столом, в лаборатории, в поле, в горах, в пустыне, в саду... Он — ученый и путешественник — прошел с труднейшими экспедициями через пятьдесят две страны мира, проехав в седле восемьдесят тысяч километров.

Обаятельный и подтянутый, энергичный и неутомимый, Вавилов — это чувствуется даже по фотографиям, вглядеться в которые нам предлагают авторы, — замечательно притягивал к себе людей. На этих снимках рядом с ним — «немало глядевших на него буквально влюбленными глазами». А я бы добавила и свое впечатление: как много вокруг Вавилова интересных и одухотворенных лиц!

Так статичные кадры складываются в живой эпизод с реально действующим героем. Он был не просто талантливым ученым и умелым практиком, но еще, как сказали бы мы теперь, дальновидным организатором науки. Вся Страна Советов разворачивалась как грандиозная строительная площадка. Строил и он — споро и прочно. Член ВЦИК, депутат Ленсовета, первый президент ВАСХНИЛ, директор Института генетики АН СССР создавал новую отрасль науки, тесно связанную с практикой, обещавшую скоро, насколько возможно скоро в природе, продовольственное изобилие. Фильм показывает, что уже к началу 30-х годов работы в области генетики в СССР были едва ли не самыми фундаментальными и блистательно организованными в мире.

Здесь «Звезда Вавилова» набирает предельную смысловую высоту, берет пронзительный эмоциональный тон. И время словно бы разрывается натрое: период свершений, период забвения, период возрождения.

В картине нет лишних слов, но простой и скромной пластике первой части противодействует метафорический ряд. Прорывающийся на экран трагический мотив обретает особое образно-смысловое звучание. Тяжелые, густые тучи, заполняющие экран, контрастируют с белым диском солнца, который они так и не могут закрыть... Серая, жутко засасывающая плоскость болота, и где-то в самой сердцевине кадра одинокий костер, который так и не удается загасить...

И еще — замедленный ход архивной хроники, где академик Т. Д. Лысенко произносит с трибуны свой приговор генетике.

Горько напоминает «Звезда Вавилова» об этом. И теперь уже авторам фильма, и нам вместе с ними, хочется повернуть время вспять, чтобы разобраться в сложившейся ситуации. Но еще миг размышлений, и мы все поймем и признаем, что время само расставило все по своим местам и не допустило забвения ученого и науки.

Время не только внесло поправки, нормализовав моральный климат в этой сфере научных исканий, но совершило и продолжает совершать духовный и нравственный отбор. И мы, умудренные осознанием исторической справедливости, если и будем вспоминать иные фигуры тех времен, то лишь по роковой роли, которую они сыграли в земной судьбе Вавилова.

Кинематографисты открывают перед нами гигантское завоевание ученого — национальное хранилище мировых растительных ресурсов. Половина из тех 300 тысяч образцов, составляющих совершенно уникальный «банк растений», собрано руками самого Вавилова. Он успел спасти многое из того, что нигде на Земле уже не растет. Живые, способные прорасти семена — это наше генетическое богатство, прочнейшая материальная опора сельскохозяйственного производства. К этому надо добавить перспективные теоретические изыскания Вавилова, его, как мы сказали бы

теперь, комплексные программы в области ботаники, генетики и селекции, готовые приносить громадную пользу народному хозяйству страны. Такую сжатую, но достаточно емкую информацию о непреходящей научно-практической ценности вавиловского наследия и дает нам фильм «Звезда Вавилова».

Мы добираемся до великого ученого сквозь толщу лет, еще не успевшую остыть и окаменеть. И все же не случайно авторы уподобляют нас, своих современников, реставраторам, которые тщательно отделяют случайные или намеренные, но во всех случаях ненужные наслоения, чтобы увидеть незамутненным истинное лицо Вавилова.

●

Широко, во весь экран, развернулась сегодняшняя — подвижная и возбужденная — толпа абитуриентов перед входом в Сельскохозяйственную академию имени К. А. Тимирязева. Уж они-то, сдающие вступительные экзамены, конечно, знают имя Вавилова и общий смысл его теорий и трудов. Кто поступит, узнает, естественно, еще больше. Наиболее любознательные и деловые — в силу различных, объективных и субъективных, интересов — особенно углубятся в существо его научных разработок. Но как подвигнуть их на собственное духовно-нравственное восхождение?

Если бы авторы фильма-портрета о Н. И. Вавилове были озабочены лишь тем, чтобы уважительно перелистать страницы его биографии и в популярной форме изложить самой массовой аудитории суть его теорий и достижений, то и такой кинорассказ принес бы определенную пользу. Но как славно, что в своем экранном исследовании кинематографисты поставили перед собой куда более сложную цель: они вознамерились постичь человека, оставившего отпечаток высокой нравственности на всем, с чем бы он — как личность, как гражданин — ни соприкасался и что бы ни делал. Именно в этом видят авторы фильма тот особенный урок (фильм длится 45 минут — совпадение?), который им выпало преподать с экрана, воссоздавая портрет Н. И. Вавилова.

Авторов влекут и мучат — они и не скрывают этого — многие сущностные вопросы морали и долга — перед собой, перед другими, перед Отечеством, перед временем и историей, — которые каждый человек должен решать, не может не решать, хотя бы только для себя самого.

И снова — опять и опять — экран предоставляет слово — в прямом и переносном смысле — самому Вавилову, чтобы вслушаться, приглядеться к нему в разные моменты его жизни. Несмотря ни на что, он принимал бой, как это и положено при всякой научной, да и любой другой полемике — во всеоружии знаний и культуры, неподкупности и принципиальности. Он, не приемля искаженных правил, выходил на бой, как на рыцарский поединок, — с соблюдением законов порядочности, душевной распахнутости, верности идеалу и долгу. Ему неведомы были искушения конформизма. И выросли возле него в немалом числе рыцари и подвижники науки.

Великая Отечественная война. Ленинград. Блокада. Девятьсот смертоносных, непередаваемо голодных дней. Вот куда привела нас «Звезда Вавилова» — к людям военного, блокадного города Ленина. Там, на улице Герцена, во Всесоюзном институте растениеводства, на стене которого водружена сегодня мемориальная доска с надписью: «Здесь с 1921 по 1940 год работал выдающийся биолог академик Николай Иванович Вавилов», — среди оставшихся в блокадном городе научных сотрудников самого Вавилова уже не было. Но сохранилась рядом с ними — изможденными, обессилевшими соратниками ученого — вавиловская коллекция семян — двадцать тонн питательного концентрата!

Мы смотрим на аккуратные стеллажи, и где-то в глубине сознания не дает покоя мысль: стоят ли сохраненные в неприкосновенности коллекции человеческих жизней? И понимаем, что не было такого вопроса для людей, которые умирали от голода рядом с этими стеллажами. Абсолютным было у них нравственное и гражданское чувство, бессмертной сила души. Это — вавиловское. Это — русское. Это — советское.

Это потрясает.

●

Мне особенно хотелось бы подчеркнуть, что «Звезда Вавилова» — картина, отмеченная личным отношением ее создателей ко всему тому, о чем поведали они нам с экрана.

Для автора сценария Сергея Дяченко, кандидата биологических наук, в недавнем прошлом медика, а ныне писателя и публициста, эта работа — логическое развитие обретенной ранее темы. Его первая лента «Генетика и мы» (режиссер Е. Саканян, «Центрнаучфильм») была в свой час замечена и оценена. Некоторые стороны по-прежнему близкой сценаристу научно-практической проблематики на сей раз как бы сфокусированы в одной человеческой судьбе, персонифицированы в одной выдающейся личности.

Для режиссера Анатолия Борсюка — это во многом новый поворот в творческой биографии. Он сделал несколько интересных научно-познавательных фильмов, где испробовал разные средства экранной выразительности, включая явные и скрытые методы игрового кино. Есть среди его лент и заметный фильм-портрет «Козловский» — картина, отснятая в совершенно иной (по сравнению с экранным портретом Вавилова) манере — документальное наблюдение, ощутимо поддержанное синхронными монологами и диалогами. Однако он понимает и силу документального материала, его образно-эмоционального осмысления. Решающей в этом смысле стала для него предыдущая полнометражная картина «Царапина на льду», удостоенная главного приза по разделу научно-популярных фильмов на Всесоюзном кинофестивале в Ленинграде (1983).

Анатолий Борсюк делает, как правило, тонкие, корректные ленты, отмеченные чувством меры. Режиссер словно бы предлагает зрителю: вот ситуация, вот проблема — давайте в них разберемся сообща — тщательно, несуетливо и поглубже. Собственные эмоции он обыкновенно прячет, зато умеет по ходу повествования накопить и обнаружить вполне ощутимую эмоциональную энергию. В «Звезде Вавилова» нет демонстративных интонаций, но авторская, режиссерская страстность по отношению к исследуемому материалу науки чувствуется от первой до последней минуты. Она живет и в пластике ленты и в ее закадровом сопровождении — музыкальном и текстовом.

Авторское слово в «Звезде Вавилова» расписано как бы на три голоса. Собственно Автор (от его лица размышляет сам режиссер), его собеседник (точнее — собеседница), чье назначение от нашего, зрительского лица задавать Автору уточняющие вопросы, переводя тем самым время от времени монолог в диалог. И, наконец, ведущий — Алексей Баталов, чуткий художник, который в самые решающие для картины моменты выводит «Звезду Вавилова» на особенно высокий нравственный и психологический уровень осмысления.

Мне представляется чрезвычайно важным, что «Звезду Вавилова» замыслили, сняли, создали мои ровесники. Люди из поколения, которое родилось, выросло, сформировалось в послевоенное время; не знало ни тотальных бедствий, ни катастрофических материальных нужд или духовных ущемлений. Казалось бы, мало чем всерьез обеспокоенное, «подзадер-

жавшееся в молодых» поколение. Но именно его представители входят в пору зрелости, в пору, требующую полной меры ответственности за ближайшие и отдаленные последствия человеческой деятельности прежде всего в сфере разума. Не только в масштабах отчего дома и родной земли, но — в планетарных и в галактических. Словом, отвечать по той требовательнейшей шкале высших нравственных, духовных, социальных ценностей, что, отметим, выкристаллизовывается из провидческого учения о ноосфере, которое принадлежит выдающемуся мыслителю академику Владимиру Ивановичу Вернадскому. Вернадский и Вавилов были современниками. И очевидно, что картина о Николае Ивановиче Вавилове по многим принципиальным приметам тяготеет к такого рода шкале.

Если бы мне предложили в двух словах охарактеризовать, какой же это фильм — «Звезда Вавилова», я бы определила так: ответственный и благородный.

Союз сердец

Н. Суменов

Поводом для создания документального фильма «Единой отчизны звучанье» послужило событие яркое и значительное — двухсотлетие Георгиевского трактата, скрепившего дружбу русского и грузинского народов. Событие определило тему, которую питает и обогащает сама жизнь, — духовного родства народов, интернациональной солидарности трудящихся нашей страны.

«Единой отчизны звучанье» — фильм о дружбе народов — русского и грузинского, о том, как она зарождалась в далекие и трудные времена, проходила испытание временем, как закалялась в огне и совместной борьбе за свободу и независимость Родины. Впрочем, идейный итог фильма шире его темы — в единении и дружбе двух народов нашли отражение закономерности и тенденции, характерные для судеб многих народов СССР.

Нелегким было историческое прошлое грузинского народа. Благодатный край, расположенный на пересечении торговых дорог, издавна был предметом вожделений иноземных завоевателей. Хазары и арабы, персы и турки вторгались в пределы Грузии, грабили богатства страны, убивали мирных жителей. В 1783 году грузинский царь Ираклий II обратился к русскому царю с просьбой принять Грузию в державу Российскую.

Этот исторический момент запечатлен в драматической поэме замечательного грузинского поэта Николоза Бараташвили «Судьба Грузии». Авторы фильма использовали фрагменты репетиций одноименного спектакля в Театре имени Руставели. Внимательно слушаем мы

«ЕДИНОЙ ОТЧИЗНЫ ЗВУЧАНЬЕ»
Авторы сценария Д. Стуруа, Л. Бакрадзе. Режиссер Л. Бакрадзе. Оператор Г. Мякишев. Грузинская студия научно-популярных и документальных фильмов, 1984.



«Единой отчизны звучанье».
Начальник «Грузбамстроя» А. В. Двалишвили.

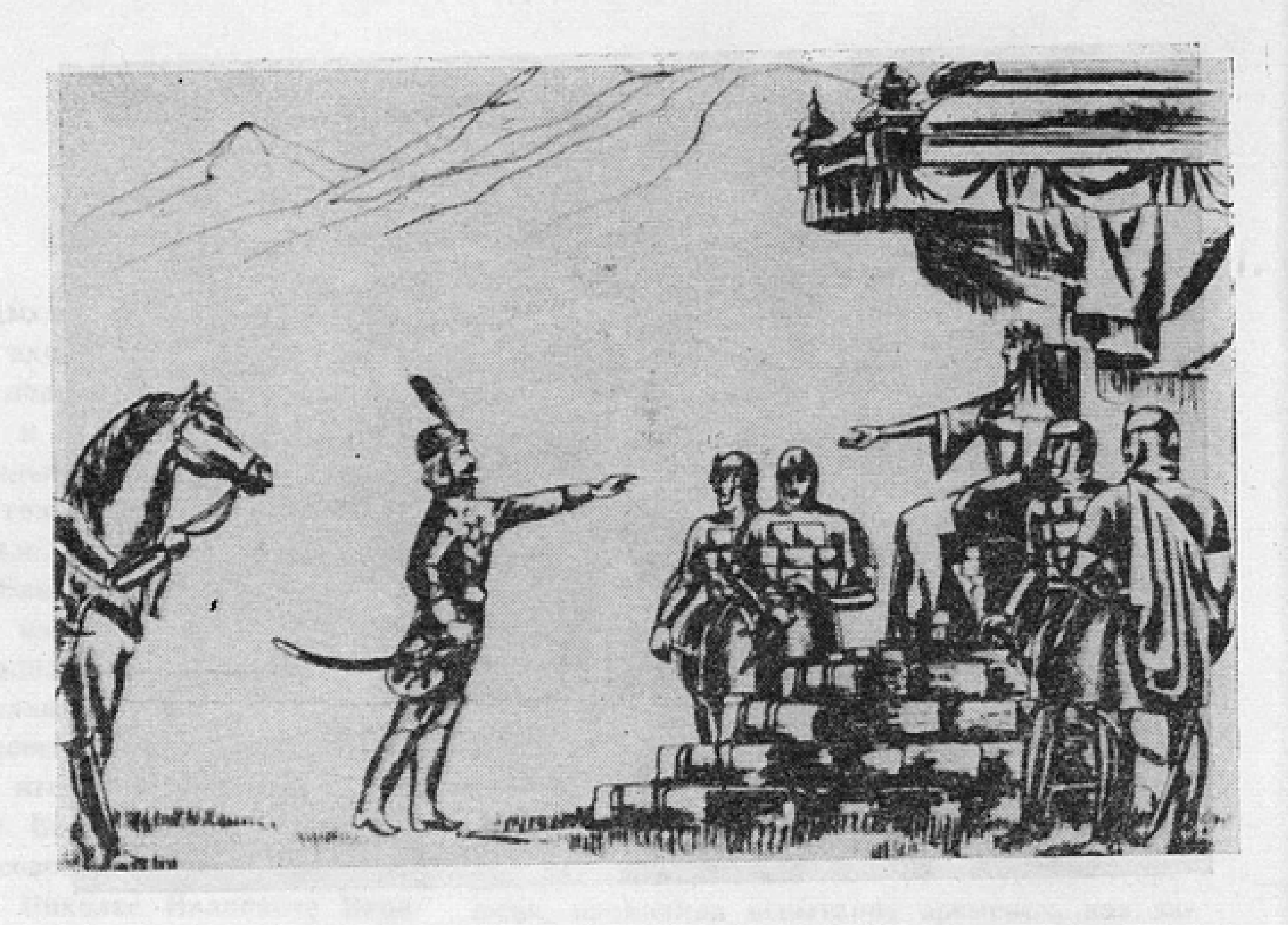
поэтический диалог героев, который они вели два столетия назад.

Рождение спектакля, созвучного теме картины, скрепило воедино ее сложную конструкцию (сцены репетиций спектакля возникают на протяжении всего фильма) и придало экранному действию истинный драматизм. Осмысленный и прочувствованный поэтом ход истории его народа слился с реалиями сегодняшнего дня Советской Грузии. Исторический опыт грузинского народа доказал, что союз с Россией стал могучим и надежным щитом от нашествия вражеских орд, он не только дал возможность заниматься мирным трудом, содействовал восстановлению национальной и территориальной целостности Грузии, но и способствовал подлинному возрождению грузинской нации, расцвету ее самобытной культуры. С этого поворотного момента на небосклоне Грузии ярко засияла новая путеводная звезда, звезда братства с Россией, осветившая весь путь ее дальнейшего развития, борьбы грузинского народа вместе с другими нашими народами за социальное и национальное освобождение под знаменем Великого Октября.

Сравнительно много экранного времени отдают авторы фильма воссозданию истории.

С чувством признательности вспоминает фильм выдающихся сынов России и Грузии, которые внесли вклад в развитие дружбы двух народов. Это поэт и историк Александр Чавчавадзе, друживший с Александром Грибоедовым, борцы за свободу, против самодержавия Герцен и Огарев, Нико Николадзе, Илья Чавчавадзе, Акакий Церетели; фильм напоминает нам имена рыцарей революции Михи Цхакая, Прокопия Джапаридзе, Степана Шаумяна, Сергея Кирова, героев гражданской войны, которые самоотверженно боролись за установление Советской власти на Кавказе.

Принцип историзма, творчески использованный авторами фильма, успешно помогает показывать длительный процесс в динамике и развитии, видеть события в контексте и взаимосвязях, выявлять внутренний смысл отдельных фактов. В качестве примера умелого сопряже-



«Единой отчизны звучанье».
Поводом для создания фильма послужило событие яркое и значительное — двухсотлетие Георгиевского трактата скрепившего дружбу русского и грузинского народов

ния времен можно назвать большой и глубоко эмоциональный эпизод, посвященный теме защиты Отечества. Он начинается с изображения живописного полотна Бородинского сражения. В фильме говорится, что во время Отечественной войны 1812—1814 годов в русской армии сражалось 37 грузинских воинов, первым из которых был знаменитый генерал Багратион. Более 700 тысяч сынов и дочерей Грузии храбро воевали на фронтах Великой Отечественной войны. Из них 300 тысяч принесли свои жизни на алтарь общей победы над фашизмом. Глубоко символично, что вместе с русским собратом Егоровым Знамя Победы над рейхстагом водрузил грузин Мелитон Кантария. 1812 год и год 1945-й разделены многими десятилетиями, но авторы справедливо связывают их.

Подобное смещение во времени помогает авторам не только зримо показать движение истории, но и выразить мысль о преемственности поколений, неразрывными узами связанных друг с другом. В возведении БАМа участвовали посланцы Грузии. Они построили одну из самых красивых на западном участке станцию Ния. Мы узнаем из фильма и то, что в числе первых разведчиков трассы в предвоенные годы были молодые парни из Грузии — Чикваидзе, Шаламберидзе и Чискарешвили. Было им нелегко, но их труд не пропал даром. И вот спустя полвека в вагоне скорого поезда они снова, но уже в качестве почетных гостей продолжают путь своей молодости.

Грузины на целине и на БАМе трудились вместе с русскими, украинцами, узбеками, казахами. Интернациональной стройкой было и сооружение ГЭС на Ингури, а «ЗИЛ» и «КамАЗ» помогают обновлению Кутаисского автомобильного завода. Примеров братского сотрудничества во всех сферах экономического и духовного развития хватило бы на серию фильмов. К сожалению, экранные биографии героев фильма не всегда глубоко проработаны. А как хотелось вы побольше узнать о первопроходцах БАМа, о героях Великой Отечественной — писателе Карпо Мумладзе, грузине,

в жилах которого течет кровь русской медсестры Маши Катиной, о Давиде Джабидзе — летчике, спасшем эшелон с воспитанниками детского дома.

Фильм «Единой отчизны звучанье» тяготеет к лирико-эпическому решению темы. В отличие от фильмов-портретов, которые Бакрадзе и его соратники создают по принципу драмы, эту ленту скорее назовешь фильмом-поэмой. Ассоциация эта возникает не только потому, что в картине много музыки, песен, ярких поэтических строк Николоза Бараташвили, Давида Гурамишвили, Ильи Чавчавадзе, Акакия Церетели. Поэтическая стихия, пожалуй, впервые превалирующая в этом фильме Лео Бакрадзе, определяет настроение картины, логику монтажа и в конечном итоге целостность ленты.

Правда, удачно найденный принцип организации материала не всегда удается сохранить. К примеру, большое значение имеет в фильме сцена приезда на Рокский перевал дочери и внучки П. Н. Яковлева, трагически погибшего в 1960 году инженера-изыскателя из Ленинграда. Неспешная беседа, в которой участвуют строители тоннеля сквозь Главный Кавказский хребет, не выпадает из повествования, в ней есть удачные реплики, тонко подмеченные детали, однако в контексте с эпизодами, решенными в поэтическом ключе, она выглядит затянутой. Есть и другие погрешности стиля.

Искусство в целом и кинематограф как одно из самых мощных средств эмоционального воздействия имеет еще немало резервов для более активного участия в интернациональном воспитании народа, особенно молодежи. Вот почему идейно-политическое значение картины «Единой отчизны звучанье» немалое. После просмотра картины приходят на память слова прекрасного грузинского поэта Галактиона Табидзе: «Какое счастье, что возник такой союз сердец».

Придумав мир, в него поверить

Ф. Хитрук

Искусство мультипликации, очень динамичное, быстро меняющееся, чуть ли не ежегодно обретает новые черты. И приход молодых означает для него не только естественную смену поколений, но и открытие новых возможностей этого искусства, еще во многом нами самими не разгаданного. И вот когда молодой режиссер впервые вступает на тернистый путь творчества, мы, люди старшего поколения, становимся максималистами: требуем от него чего-то принципиально нового, забывая, что постижение профессии, адаптация в сложном мире нашего искусства — долгий и упорный труд.

Почему я говорю в первую очередь о режиссерах? По-моему, это ключевая профессия. Личность режиссера во многом определяет и уровень искусства мультипликации. Но вхождение режиссера в искусство, проявление его неповторимой индивидуальности происходит по-разному.

Нужно быть терпеливыми, нельзя торопиться с возведением того или иного художника сразу на высокий пьедестал режиссера или, наоборот, утверждать, что восхождение на этот пьедестал не по силам молодому человеку. Не знаю, как это происходит в других областях искусства, у нас в мультипликации, как правило, вступлению на самостоятельный путь и получению права на самостоятельную постановку предшествует работа в ином качестве. Так было со мной и со многими моими товарищами: до режиссуры — долгая работа художником-мультипликатором. Как актер я выполнял задания режиссера, но у меня накапливались свой опыт и свои идеи, которые хотелось реализовать. Если идеи достаточно ори-

гинальны, если опыт приводит к крепкому профессионализму, человек делает свой первый фильм, стараясь вложить в него все то, что накопил. Например, как это сделала Е. Пророкова в фильме «Птицелов».

Елена Пророкова участвовала в создании многих фильмов как художник — причем очень интересный. В «Птицелове» она, на мой взгляд, реализовала свое понимание кинематографического языка, то есть той динамики изображения, которая возможна только в мультипликации. Мне кажется принципиально важным то скрупулезно внимательное отношение автора к раскрытию характера героя, которое с первых же кадров видно в этом фильме. Принципиально важным потому, что во многих других лентах даже и не начинающих режиссеров этого как раз и не хватает. Не стоит пока предвещать будущее, мы знаем немало случаев, когда начинающий режиссер совершает открытие в первом же фильме, а в следующих более или менее удачно эксплуатирует найденное. Ему это вспоминают всю жизнь: опять самоповтор, сколько можно! Поэтому скажем так: в лице Пророковой мы видим интересного, обещающего художника.

Не берусь утверждать, что в фильме Александра Горленко «Про шмелей и королей» есть нечто абсолютно новое и абсолютно свое. Я угадываю в нем влияние других мастеров и ничего худого в том не вижу. Потому что становление личности художника всегда и во всех случаях происходит в процессе накопления опыта и освоения предшествующих открытий. Сейчас в мультипликации появился новый термин: тотальная анимация. Движение и трансформация присущи не только действующим лицам, движется, меняется, живет в кадре весь окружающий мир. Даже пейзаж становится действующим лицом.

Можно, конечно, позавидовать энергии режиссеров, которые отваживаются на тотальную мультипликацию, — это колоссальный труд, бесконечная художническая щедрость. Пусть пока идет игра формой, попытка определить некие крайние пределы возможного. Такие поиски необходимы. Горленко в них участвует, но помимо этого заметно у него тяготение к гротеску. В особенности проявилось оно в сюжете альманаха «Веселая карусель» — «Что случилось с Крокодилом» (который мне, честно говоря, нравится больше всего) и в фильме «Увеличительное стекло».

Я рассматриваю работы А. Горленко как некую пробу пера, как подступ к настоящей теме. И, в известном смысле, как поиск самого себя. Интересный и многообещающий.

Немало споров вызвала картина Наталии Дабижа «Ваня и Крокодил» по стихотворению К. Чуковского «Крокодил». Фильм, по-моему, неровный. И, чувствуется, не все удалось реализовать из того, что задумано. Но мне импонирует смелость режиссера. Экранизация этой популярной сказки лишь с первого взгляда может показаться простой. Ведь что в литературе предельно ясно, оказывается как раз предельно сложным для перевода на изобразительный язык мультипликации: с одной стороны, нельзя исказить произведение, известное каждому ребенку, с другой — не впасть в иллюстративный буквализм. В самом деле, как перевести литературную метафору на язык экрана? Режиссеру потребовалось немало поломать голову, чтобы найти нужное решение. Лирические сцены удались — я имею в виду эпизоды, в которых показан сам Корней Иванович в общении с маленьким героем фильма Ваней Васильчиковым. А вот в передаче присущей Чуковскому иронии, которая обязательно проглядывает в каждом его стихотворении для детей, удач меньше. И все-таки такая попытка экранизации вызывает у меня уважение. Я бы лично побоялся взяться за перенесение на экран этой отнюдь не простой сказки. С большим интересом жду следующей работы Н. Дабижа. В каком качестве она себя проявит?

У нас на студии уже многие годы выходит детский альманах «Веселая карусель». В нем пробовали свои силы многие начинающие режиссеры, в их числе и те, кто сейчас по праву могут быть названы мастерами: А. Петров, В. Угаров, Е. Баринова, Г. Сокольский, Л. Носырев, Э. Назаров, Г. Бардин. Там же дебютировали А. Горленко, Н. Дабижа, Елена Гаврилко, выступившая с миниатюрой «Карандаш и Ластик», и Сергей Олиференко — с сюжетами «Хитрые старушки», «Сто пуговиц», «Лягушонок». Практика использования «Веселой карусели» как своего рода полигона для испытания профессиональной пригодности начинающих режиссеров мне не очень нравится. Потому что проходной балл режиссеру выставляют дети, которым адресован альманах. А он может быть отрицательным не только для автора, но и для всего выпуска. К счастью, большая часть дебютов в «Веселой карусели» удачна. К числу таких удач, пусть еще не дающих оснований для категоричных выводов, можно отнести и работы Е. Гаврилко и С. Олиференко. «Карандаш и Ластик» — это короткое эссе на музыку А. Шнитке: Карандаш и Ластик, два противоположных персонажа, нашли для себя общее дело. С первого взгляда сюжет бесхитростный. Но Е. Гаврилко попыталась выйти на широкие ассоциации. И мне кажется, что эта попытка рассказать в локальном событии о больших и драматических проблемах сама по себе есть выявление определенной позиции режиссера, его чуткого отношения к действительности.

Думаю, что Олиференко стремится пока испытать, если можно так сказать, силу своей режиссерской руки. И тут ему очень помогает опыт мультипликатора-актера кукольного фильма. «Сто пуговиц» и «Лягушонок» были доброжелательно приняты на студии благодаря обаянию самих персонажей и четкой актерской игре. Но из его работ мне больше запомнилась та, в которой он не фигурировал как режиссер. Я имею в виду фильм «Не хочу и не буду», созданный на Волгоградской студии телевидения, где Олиференко работал как мультипликатор. Чувствуется, что он очень много вложил режиссерского в эпизоды, которые одушевлял. Это прежде всего поразительная, не побоюсь этого слова, отточенность характеров: рождается ни на кого не похожий цыпленок, он проявляет свою неординарность в странных и всеми осуждаемых поступках. И тема не нова, и ситуация не нова, но Олиференко нашел такие точные и лаконичные выразительные средства, которые придали характеру героя и самим эпизодам подлинную комичность. Исходящую прежде всего из узнаваемости жеста, поведения, взаимодействия героев. Думаю, что Сергею Олиференко следует себя искать именно в этом направлении.

Мы сосредоточились в разговоре лишь на некоторых именах. К счастью, талантливой молодежи в нашей мультипликации немало. Серьезного разбора заслуживают работы молодых художников не только киностудии «Союзмультфильм», но и республиканских студий. Назову лишь некоторые имена: Н. Туляходжаев (Узбекистан), Д. Такаишвили (Грузия), В. Белов (Киргизия), А. Викен (Украина), А. Татарский («Мульттелефильм», Москва). Мы имеем пополнение, позволяющее с надеждой смотреть в завтрашний день советского мультипликационного искусства. Зритель развивается. Нынешние дети уже не те, что были 20—30 лет назад. И поэтому важно, с чем к ним придут режиссеры новой формации, на каком уровне будут вести с ними диалог.

Мультипликация, празднующая сегодня свое столетие, вся обращена в будущее. Мастерам завтрашнего дня посвящены публикуемое на с. 51—53 выступление режиссера Ф. Хитрука, а также подборка интервью, взятых у молодых мультипликаторов журналисткой Е. Высоковской



«Синеглазка»
«Заячий хвостик»
«Ваня и Крокодил»



Наталия Дабижа, режиссер

Е. Высоковская. У вас две режиссерские работы: «Мышонок и Кошка» — сюжет для киноальманаха «Веселая карусель» и полнометражная мультипликационная лента «Ваня и Крокодил». Что, с вашей точки зрения, значит — картина, интересная детям?

Н. Дабижа. Я всегда стараюсь делать фильм так, чтобы маленький зритель чувствовал: с ним разговаривают на равных. Ведь дети чутко реагируют на любую фальшь и тогда теряют к тебе всякий интерес. В чем убеждена твердо: детей нельзя пугать, показывая им страшных, безобразных чудовищ.

Е. В. В фильме «Мышонок и Кошка» маленький герой встречается со своим злейшим врагом, страшнее которого, как известно, зверя нет, и не очень-то напуган. Кот оказался симпатичным и добродушным.

Н. Д. Детям многое можно объяснить через доброту. Поэтому они так любят сказки. Мы рассказываем их для того, чтобы помочь ребенку понять окружающий мир, чтобы развлечь или успокоить перед сном, отвлечь от грустных мыслей, от боли.

Знаете, при каких обстоятельствах Корней Иванович Чуковский сочинил самую-самую первую сказку для детей? Он ехал со своим маленьким сыном в поезде, и тут выяснилось, что малыш заболел. Затемпературил и захандрил. Никак не удавалось успокоить мальчика... И тогда Корней Иванович начал сочинять историю: «Жил да был Крокодил. Он по улицам ходил...» Так родились всем нам с детства знакомые стихи.

Несколько лет назад в поисках сюжета для предстоящей работы я перечитала эту сказку и решила сделать по ней фильм. И вот когда я задумалась над тем, что представляют собой мои персонажи, я вдруг поняла, что Крокодил не так уж зол и не так уж плох, как мы это

Режиссер
Наталия Дабижа



обычно представляем себе в детском возрасте. Он еще никому не успел сделать ничего плохого. Он тянулся к людям, а в него тыкали пальцами, над ним смеялись, его дразнили и преследовали, так как он не такой, как все, он — зеленый. И потому Крокодил обиделся и от обиды стал совершать дурные поступки.

Я ознакомилась со сценарием художественного фильма «Ваня и Крокодил», написанным самим Чуковским в 1924 году. Как я обрадовалась, когда оказалось, что мое отношение к героям совпадает с трактовкой писателя.

Итак, Крокодил добрый персонаж. Это позволило нам начать фильм с эпизода, точь-в-точь повторяющего реальную историю: в поезде двое — Писатель и Мальчик... Далее вполне закономерный для мультипликационной сказки ход — Писатель прямо на наших глазах превращается в... Крокодила. Следом развертывается сюжет стихотворения, как он написан Чуковским.

Е. В. Мне показалось, что этот сюжетный ход пластически изящно прозвучал в фильме. Метаморфозу претерпевает не только главный герой, но и сама изобразительная среда. Неожиданно возникают декорации города начала века, площадь постепенно заполняется тогдашними людьми. Удалось, по-моему, найти и органичное сочетание плоских и объемных фигур.

Н. Д. В объеме решены только главные персонажи — Мальчик, Писатель и Крокодил. А вот вся массовка — толпа горожан вместе с городовым — плоские. Хотелось выделить главных героев в среде недоброжелателей, подчеркнуть объемность, приятную округлость привлекательных персонажей среди несимпатичных.

Е. В. Фильм «Ваня и Крокодил» был удостоен главного приза жюри по разделу мультипликации на IV фестивале молодых кинематографистов, проходившем в 1984 году в Москве. Думаю, что свою роль в этом успехе сыграла и работа художников. В связи с этим такой вопрос: какими качествами, на ваш взгляд,

должна обладать кукла в детской мультипликации?

Н. Д. Прежде всего она должна быть острохарактерной и в то же время, если персонаж не мифический, должна соотноситься с реальностью, быть узнаваемой. Обычно типаж приходится искать в жизни, даже если по фильму он принадлежит зверушке. До прихода в режиссуру я работала художником-аниматором, иными словами, одушевителем кукол. Почти актерская профессия.

Е. В. Стало быть, художнику-аниматору нужна специальная актерская подготовка?

Н. Д. Прежде всего природный артистизм. Несколько лет назад при киностудии «Союзмультфильм» действовали курсы кукольных мультипликаторов, куда можно было попасть, сдав в числе прочих экзаменов и актерские этюды. Это справедливо. Давайте задумаемся, что представляет собою кукольный герой на экране? Это детище многих людей. Он создан художником, озвучен профессиональным актером, движется по воле мультипликатора. Аниматор обязан найти изобразительный эквивалент каждому движению и закадровому тексту. Вот, например, всем известный Чебурашка. На этом фильме я работала мультипликатором. Как Чебурашка должен ходить, радоваться, печалиться? Ищешь похожие черты в детях. Потом, стоя перед зеркалом, часами пытаешься сыграть своего маленького героя. Представляете, какие получаются «ужимки и прыжки». Потом все это примеряешь на кукле. Важно почувствовать ее «актерские» способности.

И еще кукла должна органично выразить в пластике то, что своим голосом, даже паузами и дыханием создал актер. Мне повезло в моем режиссерском дебюте. Актером, рассказавшим, нет, сыгравшим все происходящее в «Ване и Крокодиле», был Олег Павлович Табаков. Сколько красок подарил он фильму! Нам надо было, чтобы кукла обладала в своей игре той же образностью.

Е. В. Что привело вас именно в кукольную мультипликацию?

Н. Д. Когда я была еще ребенком, помогала отцу, который руководил кукольным передвижным театром. Мне тоже хотелось участвовать в спектаклях. Я рисовала эскизы, а в 15 лет сделала свою первую марионетку — Маленького принца к спектаклю по повести А. Сент-Экзюпери. Затем окончила Театрально-художественное училище, стала художником-конструктором по куклам. Некоторое время работала в театре Сергея Владимировича Образцова. И вот после этого пришла на студию. И то, что началось с детского увлечения маленьким кукольным театром отца, продолжилось в кукольном объединении такой большой студии — «Союзмультфильма». И в этом — мое счастье.

Елена Федорова, художник-постановщик

Е. В. Мне кажется, если зритель по оплошности не увидит в титрах в числе авторов-создателей вашей фамилии, ему будет трудно сказать, что художником-постановщиком лент «Дорожная сказка», «Прежде мы были птицами» и «Синеглазка» является один и тот же человек — Елена Федорова. Настолько вы изменчивы в выборе манеры художественного письма. Почему?

Елена Федорова. Мне кажется, в мультипликации, как и вообще в любом виде кинематографа, режиссер, как говорится, царь, бог и воинский начальник. А если всерьез, хозяин картины, дирижер, организующий фильм согласно своему видению. Поэтому я всегда стремлюсь точнее понять выдвинутую им передо мной задачу и в зависимости от этого ищу изобразительный ход. Этап выбора, пожалуй, самый мучительный, поскольку хочется отбросить все случайное, лишнее и найти единственно верное решение.

Художник-постановщик
Елена Федорова



Проще всего было с фильмом «Синеглазка», потому что у режиссера Ивана Семеновича Аксенчука, одного из старейшин нашей студии, давно была мечта создать сказку на основе палехской живописи. Он предложил мне стать художником-постановщиком этой ленты. Его идея меня увлекла абсолютной изобразительной конкретностью и вместе с тем возможностью хорошенько пофантазировать.

О фильме «Дорожная сказка» говорить труднее. Начнем с того, что слово «сказка», вынесенное в заглавие, в данном случае не определение жанра, а как бы оценка всего происходящего в картине. Это фильм о весне, о зарождении чувства и возникновении любви, о первом признании, о верности. Все это сказочно прекрасно! Сама тема диктовала выбор изобразительного решения — легкий акварельный рисунок. Мне очень помогла музыка к фильму — прекрасный вальс, написанный композитором-дебютантом Сергеем Анашкиным.

Е. В. Вы забыли сказать, что герои вашего фильма, ваши влюбленные — это милый, очень обаятельный Грузовичок, истинный джентльмен, и очаровательная, трепетная, нежная Легковушка, которых жизнь свела на одном из дорожных перекрестков. Сюжет уже заведомо требовал определенной доли пародийности в строе фильма, не правда ли?

Е. Ф. Вы правы, мы и не отказывались от пародийности. Некоторые кадры у нас похожи на современную карикатуру. К тому же, если вы заметили, часть фильма идет в черно-белом изображении, а часть — в цветном. Это как бы пластическое выражение идеи — без любви мир сер, одноцветен, и лишь любовь придает ему краски. Меня обрадовало, что на фестивале молодых кинематографистов в Минске фильм был удостоен диплома жюри именно за изобразительное решение.

Литературной основой фильма «Прежде мы были птицами» явилась цыганская притча. Согласно преданию, птицы обросли бытом, отяже-

лели и потому спустились на землю Мораль этой притчи: наши пороки — мещанство, вещизм — лишают жизнь романтики, поэзии, делают ее слишком прозаической.

Но для меня важна была еще и мысль о том, что в каждом человеке изначально заложено стремление вознестись ввысь и нельзя этот порыв в себе заглушать. Это то, о чем поет Булат Окуджава, помните: «Давай, брат, отрешимся, давай, брат, воспарим».

Что касается изобразительного решения, то здесь, мне кажется, определяющими были два момента. Во-первых, фильм снимался по мотивам цыганской притчи, и необходимо было каждому персонажу придать яркий национальный колорит. Во-вторых, нужно было создать зримый образ стремления к накопительству... Может быть, это не совсем удалось. Сейчас мне кажется, что колористическая перенасыщенность изображения несколько затрудняла восприятие фильма.

Е. В. Вы сделали три картины, принадлежащие к одному жанру — сказке. Чем объясняете это постоянство?

Е. Ф. Сказку я люблю с детства. А потом, мне кажется, мультипликационному кино язык сказки подвластен как никакому другому роду кинематографа. И когда я работаю над фильмом, мне хочется, чтобы у зрителя, вне зависимости от возраста, рождалось ощущение чуда.

Е. В. Почему вы предпочитаете рисованную мультипликацию?

Е. Ф. Она предоставляет художнику бесценную возможность и выразить себя, и выйти на прямой разговор со зрителем — без посредников, один на один. Однако есть и определенные сложности — не за что спрятаться. Киноэкран, как увеличительное стекло, отражает все твои недостатки так же укрупненно, как и достоинства. Личность художника обнажена. Ведь не секрет, экран может быть холодным, безучастным, скучным, если ты не вложишь в изображение хоть частицу своей души.

Но в то же время мне хотелось бы попробовать себя в кукольной мультипликации. Это уже приближение отчасти к театру, отчасти к художественному кино.

Так что, если меня пригласят, с удовольствием буду работать с куклами.

Марина Курчевская, художник-постановщик

Е. В. На вашем творческом счету три фильма — «Солдатский кафтан», «Заячий хвостик» и «История одной куклы». И если первые две ленты выполнены явно в гротескной манере, то последняя, основанная на подлинном драматическом материале, тяготеет к документальной драме. Сейчас вы работаете над фильмом «Легенда о Сальери» — экранизацией известной трагедии А. С. Пушкина. Все-таки какие жанры привлекают вас более всего, будем говорить так: «высокие» — трагедия, драма, или «низкие» — комедия, фарс?

М. Курчевская. Мне ближе гротеск — он живет в самой природе мультипликации, будь то драма или фарс. Но от задачи, заложенной в драматургии и поставленной режиссером, зависит степень условности изобразительного решения фильма. В каждом случае важно, придумав свой неповторимый мир, заставить зрителя поверить в его реальность.

Думаю, что сказки, притчи, небылицы, материализуясь на экране, несмотря на невероятность ситуаций и нереальность персонажей, могут быть убедительны для зрителя, и он примет условия игры, которые предлагают авторы фильма. Так, в фильме «Заячий хвостик» Рояль крадет у Зайца его великолепный хвост... Каким же сказочно прекрасным должен быть этот хвостик, чтобы нравиться всем персонажам фильма, даже неодушевленным. Но ведь и у зрителя он должен вызывать восхищение!

Е. В. Наталия Дабижа сказала мне, что глав-


Художник-постановщик
Марина Курчевская

ное в кукле, по ее мнению, острая характерность, типажность.

М. К. Да. Во внешности куклы и во внутренней ее конструкции необходимо найти основы для характера движения, определяющего ее жизнь в конкретной условной среде. Особенно если работаешь для детей. Хочется, чтобы ребенок сразу понял, каковы персонажи: один — скупой, другой — глуповатый, третий — добрый и так далее. И, конечно, конкретная узнаваемость реальных персонажей. Вспомните, например, фильм «Солдатский кафтан». В маленькой притче наш Петр I хоть и гротескный, но точный портрет. Остальных надо узнавать по каким-то признакам. Создать маски тугодумов — Генерала и Адмирала — полдела, надо еще подчеркнуть их показное усердие и наигранную мишурную воинственность. Вот мы и сделали шляпу Генералу в виде крепости, а Адмиралу — в виде корабля.

Еще более тяготеет к реальности фильм «История одной куклы». Но и тут мы не смогли обойтись без гротеска, несмотря на то, что шли, если можно так сказать, по пути художественной документалистики. Кинорассказ о кукле — Дон Кихоте, сделанной узниками Освенцима, был выполнен в предельно скупой изобразительной манере. Холод бетонных стен, полосы арестантской одежды... Очень важную роль играет драматургия цвета. Черно-белое решение сцен в лагере переходит в цветовую бурю, предвещающую победу, в финале. Мы старались, чтобы каждая деталь была символом, вызывающим у зрителя ряд ассоциативных ощущений.

Сейчас мы вместе с художником А. Мелик-Саркисяном работаем над фильмом «Легенда о Сальери». За двадцать минут экранного времени у зрителя должно сложиться ощущение прожитой жизни. Действия и характеры обострены до предела. Думаю, что метафора и гротеск помогут нам создать характеры персонажей. И воплотить в художественном решении символы добра и зла.

Е. В. Почему вы выбрали кукольную мультипликацию?

М. К. Возможно, отчасти повлияла семейная традиция. Хотя поначалу я хотела от нее уйти, думала стать театральным художником. Мне повезло — моим педагогом была известная театральная художница Г. И. Сельвинская. И все же потом победил кинематограф. Ведь в мультфильме органически сплелись и литература, и кино, и музыка, и театр.

Для меня кукла — личность. Образ ее живет рядом со мной, обретает неповторимые черты в процессе работы от металлической конструкции до характерного лица. А начав двигаться, она даже диктует манеру своего поведения.

Кукольная мультипликация не ограничена плоскостью — она действует в трехмерном пространстве, одушевленная актерами-мультипликаторами.

Мне кажется, что и главная задача художника — ввести зрителя в жизнь наших героев, чтобы он понял их, полюбил, чтобы поверил в выдуманный мир.

«...Не отступаться от лица»

Андрей Плахов

Сегодня и кинематограф, и театр все реже порождают актерские легенды. Когда же порождали, в театре они, как правило, носили «ретроспективный» характер (молодая Бабанова!), в кино были обращены к ускользающим от рационального определения экранным образам современников («загадочные» Вера Холодная или Грета Гарбо, ставшие таковыми с первых своих ролей).

В том, как мне видится актерская судьба Елены Соловей, словно бы перемешались обстоятельства из разных типов биографий. Те, кто учились вместе с ней или чуть позднее во ВГИКе, помнят начинающую актрису, не вполне уверенную в себе, но очень настойчивую и работоспособную, которая, как пишет мой однокурсник с киноведческого факультета Петр Черняев, «тогда еще вовсю снималась на нашей учебной киностудии в короткометражках у ребят с режиссерского» [1].

Но уже тогда существовала вгиковская легенда о дипломном спектакле «Чайка» в мастерской Б. А. Бабочкина, где Соловей блеснула в роли Нины Заречной. Запомнилась она в учебном фильме Рустама Хамдамова «В горах мое сердце», тоже ставшем студенческой легендой. Даже спустя годы Александр Адабашьян — художник и драматург, с именем которого связан зрелый период кинотворчества актрисы, — писал, вспоминая эту картину: «Однако появление молодой, обаятельной и странной женщины, которую играла Соловей, то, как она прошла вдоль стойки кафе, потре-

[1] «Московский комсомолец», 1980, 22 октября.

«Неоконченная пьеса для механического пианино».
Софья Егоровна



бовало бы кропотливого описания по крайней мере на страницу убористого текста — такой объем эмоциональной информации был в тридцати метрах пленки этого эпизода» [2].

Бабочкин, живой классик актерского искусства, был рад первым успехам ученицы на кинематографическом поприще, но не переоценивал их. Он всячески поддерживал намерение молодой актрисы поступить в труппу МХАТа, с мастерами которого она позже составила слаженный ансамбль в телеспектакле «Цветы запоздалые». Жизнь распорядилась иначе. Запомним, однако, что Борис Андреевич, который подчеркивал, что Лена Соловей занимает совершенно особое место среди выпускников курса, видел ее будущее на сценических подмостках...

Наоборот, начинающий тогда режиссер Хамдамов угадал в ней актрису истинно кинематографическую. Недаром экранизация рассказа Уильяма Сарояна была лишена голоса — только музыка и титры, как в немом кино, и пластика героини, столь явственно стилизованная и притом такая естественная, что в ней можно было обнаружить предвестие капризных жестов «рабы любви» — «звезды» раннего кинематографа Ольги Вознесенской...

Так и в дальнейшем — что подмечают все пишущие о Соловей — она существовала словно бы в двух артистических ипостасях. В одной героиня Соловей — скромная, лишенная всякой позы, очень русская женщина, поглощенная семейными и материнскими заботами, чье обаяние «из жизни», а вовсе не из мира киногрез. Но есть и другая Соловей, в размышлениях о которой тот же Адабашьян, столько рядом с ней работавший, не может опять-таки обойтись без удивленных восклицаний: «Откуда что берется?» И впрямь — наиболее памятные ее героини существуют не вне, но как бы помимо быта; они становятся во-

---

[2] «Советская культура», 1980, 26 сентября.

площением атмосферы фильма, его неуловимой пластической и духовной материи, если, разумеется, таковая в нем присутствует. Они оказываются элементом не только содержания картины, но особого, присущего именно ей кинематографического стиля. Вот это самое удивительное — не как актриса сегодня играет «порок», а завтра «добродетель», но как ей непостижимым образом вдруг удается изменить свою физическую природу, стать, снова цитирую Адабашьяна, «выше ростом, стройнее, изысканнее, аристократичнее...»

Думалось, что кино выявило и максимально развило именно эти пластические данные Елены Соловей. Над природой пластики кинематографического актера в общетеоретическом плане задумывался еще Бела Балаш. Он связывал ее с тенденциями античной культуры и противопоставлял их принципам культуры понятийной, в русле которой преимущественно развивалось в наше время искусство театра.

Бесспорно, Соловей доказала, что принадлежит к довольно редкому у нас типу сугубо кинематографических дарований. Вспомним ее первую крупную роль — крепостную актрису Любу из фильма Ильи Авербаха «Драма из старинной жизни». Сюжет лесковского рассказа «Тупейный художник», хотя и подвергся характерным для кино трансформациям, был изложен на экране добросовестно, даже с чрезмерной, на сегодняшний взгляд, старательностью. Но на первый план вышла живописная задача — фильм и тяготел к формировавшемуся на рубеже 60—70-х годов в кинематографе «живописному» стилю. По сюжету Соловей играла нравственную бескомпромиссность, духовную сопротивляемость социальному злу, играла личность, сохранившую себя вопреки жестоким обстоятельствам. Но чисто изобразительно в ней читалось другое. Пассивность живописной модели, знакомой по полотнам старых мастеров. Статуарная картинность, метафорическая красивость — скажем, когда загнанная на скотный двор Люба медленно выливала воду из кувшина, было ясно, что так же из нее вытекает, уходит жизнь, из которой изгнали любимого. А его неожиданное возвращение и столь же неожиданная, нелепая смерть замыкали мотив слепого рока, который крушит и гасит самые сильные душевные порывы. В финале Люба, вся в черном, стояла перед крестом, а потом, словно сомнамбула, шла на далекую реку Дунай в мифический Хрущук, где «небо синее, а дома белые, а зимы там вовсе нету, а вольные крестьяне на быках там землю пашут»...

И позднее в иных ролях Елены Соловей преобладало пассивное начало, женская беззащитность, режиссеры еще не раз будут отводить ей роль хрупкого и нежного «цветка в пыли». В этом смысле актриса была антиподом по отношению к волевым и темпераментным героиням Инны Чуриковой. Их своеобразие тоже в значительной степени опиралось на выразительность экранной пластики, ее соотнесенность с историческим живописным фоном. Но сами героини были принципиально иными: они утверждали свою самоценную личность в вихре исторических и житейских обстоятельств, в единстве со временем или в конфликте с ним. Героини Елены Соловей, даже если они попадали в подобный вихрь, как, например, Ксения из фильма Алексея Салтыкова «И был вечер, и было утро» (по лавреневскому «Разлому»), запомнились, главным образом, своим смятением перед лицом неотвратимых событий. Эти события касались их лишь краем, не меняя природы женского естества, которое казалось непрочным, обреченным, но — в этом парадокс — утверждало изменчивую неизменность «вечной женственности».

Слабость, даже некоторая анемичность души становились отличительными чертами облика актрисы. За ними все чаще просматривались мотивы, вовсе лишенные поэтического флера и обоснованные банальными требовани-

ями житейской прозы. Возможность такого поворота актерской темы обнаружилась еще в самых первых ролях Елены Соловей. Если добрая обаятельная принцесса из фильма «Король-олень», поставленного режиссером Павлом Арсеновым по сказке К. Гоцци, еще явит нам свой возвышенно-сказочный лик, то уже в картине «Семь невест ефрейтора Збруева» Виталия Мельникова ангельская внешность медсестры Риммочки быстро обнаружит свою приземленную, мещанскую изнанку.

В многосерийном телефильме «Открытая книга», осуществленной Виктором Титовым экранизации романа В. Каверина, Соловей сыграла одну из самых реалистически убедительных своих ролей — Глафиру. Недаром критик Е. Стишова, деля персонажей этой киноленты на «романтически-инфернальных» и бытово-хара́ктерных, поместила Глафиру в разряд последних. Никакого оправдания женской беззащитности и бездуховной «витальности». Здесь Соловей выступила достойной партнершей Ии Саввиной, которая резко сдвинула романтическую тональность фильма в сторону принципиальной конфликтности жизненных позиций героев. Ее «деловая женщина» подвижница науки Татьяна Власенкова, утверждает себя в идейном антагонизме не только с «гением интриги» Крамовым (Олег Табаков), но и с кошачьей натурой Глафиры, чья неприспособленность к настоящему делу обнаруживает свою изнанку — человеческую несостоятельность. Два лика прагматизма, в мужском и женском варианте, и оба ведут к разрушению личности.

Не случайно эту роль сама Елена Соловей числит по разряду своих удач. Не только потому, что в нее вложено многое. Слишком часто за последние годы дарование и внешность актрисы были использованы не по существу. Режиссеры видели в ней прообраз героини взбалмошной, манерной, легко вписывающейся в некую стилизованную реальность — то ли в эпоху «ретро», то ли в какой-нибудь иноземный детективно-мелодраматический сюжет. В телефильме «Ищите женщину» она играла развращенную даму буржуазного «света», чьи любовные интриги влекли за собой преступление. Чуть менее условна была героиня другого телефильма, «Всем — спасибо!..», тоже по-своему роковая женщина, сделавшая несчастным мужа, человека глубокого и незаурядного. Насколько интересен был в своем соотнесении с действительностью образ неприкаянного правдолюбца, созданный Сергеем Шакуровым, настолько клиширован и притом расплывчат был рисунок роли Соловей. Он мог обнаруживать за собой все что угодно — от предельной искренности, раскрепощенности чувств до примитивного рвачества.

Да, мотив, заявленный Еленой Соловей с первых же ее работ, оказался чрезмерно зыбким, подчас неуловимым. Исследовался не тот или иной социально-психологический тип, но как бы само женское естество в своей незащищенной первозданности и одновременно — в присущей ему житейской, биологической укорененности. И все-таки неотвратимо возникал вопрос, чем и как личностно обусловлен этот мотив. Иными словами, что представляет из себя актриса Елена Соловей на общем пестром фоне нашей кинематографической жизни. До поры до времени для многих, в том числе для меня, это оставалось загадкой.

Однако, если вглядеться, варианты ответа появлялись регулярно. Один из них дала «Открытая книга», а еще более органичный и убедительный ответ удалось извлечь из картины «Факт» (режиссер Альмантас Грикявичюс). За роль Оны Соловей получила приз Каннского фестиваля. И пускай роль прошла по разряду «второплановых» — заняла в фильме немного места по метражу, — в судьбе актрисы она оказалась очень значительной. «Вечная женственность» обернулась здесь социальной ограниченностью, явила коготки «мещанской живу-

чести». Героиня Соловей, быть может, впервые оказалась поставлена перед проблемой нравственного выбора. Вернее, такое случалось и раньше — в той же «Рабе любви», но там речь шла о конкретной модели жизненного поведения, об определенном типе личности, сформированном целой эпохой. В фильме Альмантаса Грикявичюса, с одной стороны, налицо конкретность исторического факта — в 1944 году гитлеровцы в жажде отомстить за совершенную в округе партизанскую акцию истребили практически всех жителей мирной литовской деревни, окрестив варварскую операцию по уничтожению крестьян «Днем правосудия». С другой стороны, события картины увидены из сегодняшнего дня, и потому нас волнуют не только факты сами по себе, но и, в первую очередь, нравственные уроки тех пограничных ситуаций, которые — не в столь обостренно трагическом виде — присутствуют в нашем сегодняшнем бытии.

Мужа Оны, лесничего, убил немецкий летчик; убитого сначала объявили партизаном, а потом похоронили с цветами, сообщив, что он сам стал жертвой партизан. Это — за кадром, об этом скупо сообщается в экспозиции фильма. Самой Оне поначалу ничего не грозит, и тем не менее она переполнена страхом, который зримо пробивается сквозь смех и беззаботные жесты молодой женщины. Вот она примеряет платье у портнихи, и могло бы показаться, что нет вокруг беды, войны, а есть только зеленая трава за окном и эти милые женские утехи (актриса с абсолютной естественностью вписывается в новый для себя пейзаж — нерусский, деревенский). Но откуда это томящее героев предчувствие дождя, этот страх и вдруг останавливающийся взгляд героини? Что она переживает? Прошлое, потерю мужа? Будущее? Ведь через несколько минут всех жителей деревни погонят, как стадо овец, на площадь, и Она двинется туда в недошитом платье...

«Несколько дней из жизни И. И. Обломова». Ольга Ильинская



Но это будет потом, а пока героиня Соловей вся в настоящем. Она знает, что односельчане в душе осуждают ее за молчаливое приятие случившегося, за то, что не отвергает красноречивых взглядов в ее сторону убийцы мужа. Но в ответ на прозрачные намеки женщин, собравшихся у портнихи, сдержанно, едва ли не с достоинством заявляет: «А что? Если тебе не доверяют, тогда что — не жить?» Кажется в этот момент, что Она по-своему права, не так ли?

Вскоре, однако, героиня вместе со всеми оказывается на площади, а потом — среди тех немногих, которые, унижаясь и хитря, вырываются из кольца обреченных, всеми способами спасают свою жизнь. Нет, она никого не обрекает на смерть, она не преступница. Она — только всего и делает, что упрашивает убийцу мужа спасти ее, а потом целует руку местному прихвостню фашистов, чтобы тот заступился за нее перед эсэсовцами. И вместе с другими «спасенными» жалко дрожит взаперти, полная уже не только страха, но и отвращения к себе...

Если память о мертвом муже во времена массовых смертей счесть чем-то слишком «идеальным», то можно сказать, что Она никого не предала. Кроме разве что самой себя. И этот печальный итог сохранившейся, но морально обесценившейся жизни Соловей выводит из материала роли с непреклонной последовательностью. Пластика беззащитности обнаруживает свою мнимость, ибо Она использует ее как оружие, дабы во что бы то ни стало, ценой утраты себя сохранить свою жизнь в трагической ситуации.

А вот совершенно другой ход, позволивший высветить актерский облик Елены Соловей с весьма неожиданной стороны. Ход комедийный, применен он в фильме «Блондинка за углом» (режиссер Владимир Бортко). Героиню актрисы зовут Региной, и хотя ее тоже можно отнести к персонажам второго плана, роль эта в общем балансе картины весьма значительна. Характер этот с убийственной меткостью прописан драматургом Александром Червинским. И если многие другие персонажи на экране заметно потеряли по сравнению с литературной выразительностью сценария, то Соловей сыграла свою героиню с подлинным комедийным блеском.

Актриса абсолютно точно передает тональность образа — его легкую, изящную пародийность. Она не окарикатуривает свою героиню, не делает из нее монстра. Она просто показывает, как смешна со своими претензиями на духовность и со своей практической беспомощностью, душевной аморфностью эта «интеллигентка до мозга костей», которая никак не запомнит, то ли спичку надо сначала зажечь, то ли горелку открыть... Эта «надмирность», беззащитность всего лишь форма мимикрии, еще один способ прожить за счет фиктивного капитала. Когда же на горизонте появляется капитал реальный — в лице всемогущей Блондинки и ее братца, гения практической хватки «Крокодила Гены», Регина мгновенно меняет ориентацию. Она, подавив женское самолюбие, уступает фее торгового царства своего «вечного жениха» недотепу Порываева, сама же почитает за счастье опереться на могучее плечо нового избранника, даром что тот бессловесен и о всяких там классических манерах и духовных порывах не наслышан...

Неточность режиссерского решения «Блондинки», как подметили многие критики, связана с тем, что гротескные ситуации фильма частенько доведены на экране до полного неправдоподобия и потому теряют реальную силу сатирического обличения. Образ Регины — один из немногих, где соблюдена мера житейской правды и жанровой условности. Мы без труда соотносим его с какими-то чертами в самих себе. Различие между интеллигентностью и «интеллигентщиной», между женской беззащитностью и человеческой несостоятель-

ностью передано актрисой с абсолютным чувством стиля. Того самого стиля, которым был отмечен сценарий и который, увы, размыт эклектичной режиссурой.

И еще один, очень интересный, хотя и не вполне удавшийся, опыт разработки женской темы Еленой Соловей. Речь идет о фильме «Жена ушла». Он поставлен несколько лет назад Динарой Асановой, которой сегодня уже нет с нами и которая с нами останется как художник живой, чуткий к движению времени, к порожденным им конфликтам и человеческим типам.

Картина «Жена ушла» появилась вскоре после нашумевшей «Странной женщины» Е. Габриловича и Ю. Райзмана. Близкая по звучанию тема женской эмансипации была аранжирована принципиально иначе. Там — заложенная в сюжет социально-нравственная гипотеза, в известной мере перефразирующая ситуацию «Анны Карениной» на современный лад. Самоутверждение женщины сначала через призрак личной свободы и автономии, потом — через духовный контакт с бесплотным юношей-рыцарем (возможность любви маячила где-то на периферии фильма); наконец, цельная и сильная героиня Ирины Купченко, при всех своих метаниях, шедшая своим путем с неженской последовательностью.

Здесь, у Асановой, — постижение жизненных коллизий где-то на грани «ощущенческого» импрессионизма и суховатой социологии. Тень Чехова, духовных исканий его героев маячит над грубым в своей обыденности бытом. Живописный аккомпанемент быту: странный свет торшера, словно высвечивающий мгновения быстротекущей жизни, пронзительная зелень ночного окна, в которую можно убежать от назревающей смуты, семейной ссоры. Воспоминания о «безоблачном» прошлом, которое уже таило в себе зачатки будущих терзаний: муж и жена за городом, на пляже или на лыжной прогулке...

Сюжет картины разворачивается на протяжении одного дня, когда Вера уходит от Саши, как и «странная женщина», оставляя любимого сына. Конечно, в идеале фильм должен был вобрать несравненно больше — всю судьбу: и прошлое, и будущее героев. Но в фильме вообще и, в частности, в том, как подан характер Веры, ощутима несколько избыточная «импрессионистичность», рассредоточенность, постоянная игра настроений: Соловей высвечивает ее с особенной подробностью, ибо здесь режиссер не жалеет метража на то, что лежит «между событиями». Вот блекнет лучезарная улыбка на лице героини, вот из прелестного оно становится вызывающе некрасивым, словно под гнетом подспудных ритмов и тяжести бытия. Все это сделано очень тонко, но все-таки хотелось бы знать, что в конечном итоге является причиной разлада между супругами или хотя бы его предпосылкой. Мотивировок-намеков с л и ш к о м много: это и психологическая несовместимость типов, и разные представления об укладе жизни, и несходный круг профессиональных интересов, и взаимоисключающая сфера общения, и возможность уколов ревности с обеих сторон...

Суть конфликта ясна — перед нами две совершенно разные личности, и одну из них существующее положение вещей не устраивает. Вера — «библиотекарша на сто рублей с идеями о всяких диссертациях» — не создана для бескрылого быта, она и готовит-то, как иронически замечает муж, не по кулинарным книгам, а «по Чехову». Но — это признает и сама Елена Соловей — все же интересный опыт создания характера не вполне удался, хотя дело здесь, конечно же, не в недостатке вложенной в картину творческой энергии. А дело, прежде всего, в том, что сам исследуемый женский тип и режиссер, и актриса соотносили с убыстренной, изменчивой жизнью, с ее еще не вполне проявившимися тенденциями. Поэтому, видимо, картине в целом и образу,



«Блондинка за углом».
Регина

созданному Соловей, не хватило объема художественного обобщения, единого концептуального смысла, который несколько затенили и потеснили отдельные эмпирически уловленные детали.

И все-таки в контексте того, что уже создано в кино Еленой Соловей, образ Веры оказался важен. Ведь это тоже был выход за пределы тех представлений о характере дарования актрисы, которые грозили стать уже стереотипными. Одно из таких представлений мы уже описали — речь идет о «неизбывной женственности», нередко переходящей в жеманство и манерность, а то — в мягкотелость и приспособленчество.

Другое представление можно определить так: Елена Соловей призвана играть «интеллигентных женщин», особенно русских интеллигенток, особенно интеллигенток чеховских и постчеховских. У нее действительно были удачи в этой области. Но если, скажем, у Ирины Купченко интеллигентность обычно играется всерьез, до форсированной истовости, Соловей предлагает гораздо более «размытый» спектр этой традиционной темы.

Особенно в фильмах Никиты Михалкова, где актриса сыграла самые знаменитые свои роли. Безусловно, в свою очередь, что и Михалков сыграл в судьбе Соловей тоже исключительно видную роль. Актриса, чутко реагирующая на разные, подчас контрастные режиссерские манеры, находила общий язык со многими постановщиками: с той же Асановой, с Ильей Фрэзом, у которого снималась в фильмах «Вам и не снилось» и «Карантин», с Витаутасом Жалакявичусом («Извините, пожалуйста»).

Однако никто, как Михалков, не потрудился столько для того, чтобы сформировать в зрительском сознании актерский имидж Соловей — причем делая это на художественном материале гарантированно высокого качества. Об этих ролях в фильмах «Раба любви», «Неоконченная пьеса для механического пианино», «Несколько дней из жизни И. И. Обломова» написано больше, чем о других работах Соловей, вместе взятых.

Не будем повторяться, послушаем лучше, что говорит об этом цикле своего творчества сама актриса.

— Мне везло в жизни на счастливые встречи. Еще когда приехала девочкой в Москву из Красноярска, в школе, куда я поступила, работали замечательные учителя: кажется, об-

щаясь с ними, нельзя было не заразиться порывом к творчеству. И позднее, на подступах к актерской профессии, я сталкивалась с педагогами, ставшими для меня живыми передатчиками человеческой, общественной культуры. Мне посчастливилось учиться у Бориса Андреевича Бабочкина — без преувеличений гениального артиста. Потом я встретилась с Рустамом Хамдамовым, духовное влияние которого было огромным. А сколько удивительных актеров мне довелось встретить на съемочных площадках! Все эти встречи были чрезвычайно важны, без них не было бы меня как актрисы.

Да, это факты моей личной духовной биографии. Но когда я встречаюсь со зрителями, меня чаще всего спрашивают о трех ролях, сыгранных в фильмах Никиты Михалкова. Эти три роли стоят особняком, поскольку именно Михалков дал мне три полноценные работы, предложил материал, который был в каждом случае разным, но во всех случаях — обращен к моей индивидуальности. Это никогда не было насилием, а только развитием тех данных, которые он ощутил во мне. Человек чрезвычайно талантливый, Михалков особенно поражает одним своим качеством: он сам оказался прекрасным зрителем, обладая уникальной способностью чисто по-зрительски воспринимать актера, растворяться в актере и любить его.

Из трех михалковских фильмов «Рабу любви» я люблю более других — как раз потому, что она менее совершенна, в сущности, она вообще несовершенна, она такая, какая получилась. В ней есть безыскусность, есть ощущение легкого дыхания. В последующих картинах на глазах росло мастерство режиссера, и прежде всего этим, на мой взгляд, обусловливались удачи актеров...

Может показаться, что Елена Соловей, раз шагнув в мир михалковского кинематографа, легко и естественно там прижилась. На самом деле все сложнее. В «Рабе любви» и впрямь была необходима именно она: это было открытие нашим кино эпохи «ретро» и ее классического женского типа — этой утонченной салонной «дивы», прячущей под гримом и седым париком наивную прелесть женщины-ребенка. Ольга Вознесенская, над образом которой витает тень легенды о Вере Холодной, прежде всего инфантильна в своих иллюзиях и в той подлинной роли, которую сыграла — не на экране, в жизни. Но драмы столкновения с действительностью не произошло — образ как бы провис во времени и пространстве, создавая почву для повторений, подражаний. Состоялось открытие не глубинной темы истолкования эпохи, а способа ее эффектной стилизации.

Куда значительнее был художественный итог «Неоконченной пьесы...». Но туда Соловей пришла уже в ореоле предшествующей картины. И перенесла в воссозданный Михалковым чеховский мир надломленность и тревогу — то, что сделало Софью Егоровну в ее исполнении героиней не просто комической, но и трагикомической. Однако это уже был фильм ансамблевый, и актриса добавляла важную, но не главную ноту в сквозной мотив проигранной жизни.

Совсем неожиданно прозвучал образ Ольги Ильинской в «Обломове». Его классический строй был полемически переосмыслен Михалковым. Вместо цельной и положительной «новой женщины» русской литературы, сочетающей порывистость натуры, волю к жизни и душевное здоровье, мы увидели на экране героиню нервно-экзальтированную, противоречивую. Отблеск декаданса, который со времен «Рабы любви» коснулся имиджа актрисы, оказался нужен режиссеру — ибо Ольга, в его представлении, вторгалась в патриархально-гармоничный душевный мир Обломова, уже неся с собой будущие психологические издержки буржуазной цивилизации. Ее пытливый

ум был чреват холодной рассудочностью, а эмансипированная раскованность — эротической агрессивностью.

Как бы ни относиться к такой спорной трактовке, ясно, что экранный образ Елены Соловей под руководством сильного режиссера активно развивался, наполнялся все новыми эмоциональными смыслами.

Между тем, по странной инерции, за актрисой закрепилось несколько расплывчатое амплуа «идеальной героини русской классики». Кого только ей не довелось переиграть на экране — женщин Горького («Враги, «Егор Булычов и другие»), того же Гончарова («Обрыв»), А. Н. Островского («Бешеные деньги»), Тургенева (телефильм «Накануне», где сейчас снимается Соловей). Менялся возраст героинь (сама актриса отстаивает свое право играть возрастные роли, видя в них возможность и внутреннего движения), менялись режиссерские установки, но все это не давало качественного сдвига в восприятии того явления, которое столь ярко вспыхнуло в нашем сознании во времена первых работ Елены Соловей.

Грустная закономерность? Еще более грустно, что она коснулась в общем-то благополучной актерской судьбы. Как все же редки в кинематографе счастливые совпадения, когда актер становится кровно необходим режиссеру для воплощения его художнического вйдения. В том, что Соловей не была случайной «моделью» для Михалкова и его оператора Павла Лебешева, мы получаем неожиданное косвенное свидетельство из фильма «Родня». Всего один момент, когда стихия гротеска отступает в лирической сцене: героиня Нонны Мордюковой вырывается на свидание в парк, и — кто бы подумал — камера открывает в ее мгновенно просветлевшем лице овальную нежность, томную меланхоличность, декоративную «портретность», знакомую по героиням Елены Соловей! Но это лишь тень воспоминания, ироническая самоцитата, и кто знает, впишется ли нынешний облик актрисы в открываемые Михалковым новые художественные миры...

Саму же Соловей вряд ли устраивает бесконечное повторение знакомых живописных вариаций, для которых, с легкой руки Лебешева, ее внешность стала почитаться благодатнейшим материалом. Не с этим ли связан неожиданный для многих приход актрисы в театр?

— Не могу сказать, чтобы кинематограф обделил меня интересными ролями, прекрасной драматургией, — признается Елена Соловей. — И все же, чем больше накапливалось опыта, тем сильнее было стремление попробовать себя на другой, «стационарной» площадке. Когда ты кончаешь ту или иную работу в кино, роль отделяется от тебя и живет своей жизнью, в своих отношениях со зрителем, но без твоего участия. В театре же уникальное взаимопроникновение зрителя и актера явно, ежесекундно, твой персонаж живет вместе с тобой, обретая плоть от спектакля к спектаклю. Театр — это и возможность продления своей творческой жизни, что в кино всегда проблематично, подвержено влиянию внешних обстоятельств...

...Мое знакомство с Еленой Соловей произошло в тот вечер, когда она играла на сцене Театра имени Ленсовета в спектакле «Земля обетованная» по пьесе Сомерсета Моэма. Не могу сказать, чтобы постановка Игоря Владимирова понравилась мне целиком. В первом ее акте артисты старательно разыгрывали сатирически заостренный диалог, безбожно растягивая слова то ли на «английский», то ли на «аристократический» манер. «Дорогая мисс Ма-а-а-рш!» — неслось со сцены. «Дорогая мисс Уи-и-нкли!» — слышалось в ответ. Все это не вдохновляло, кроме того, я был во власти убеждения, что подлинная стихия Соловей — кинематограф. Однако же приходилось признать, что, в отличие от других исполнителей, она была вполне органична в роли компаньонки богатой леди: капризно-стилизован-

ная, сомнамбулически замедленная пластика актрисы не померкла на сцене и очень тактично задавала жанровый камертон всему спектаклю.

Когда же действие перенеслось на «обетованную землю» Канады, в среду английских переселенцев, спектакль окончательно выстроился, между Соловей и ее партнерами установилось понимание, и все происходящее на сцене обернулось увлекательной психологической игрой — полушутливой, но не переходящей в самоцельное комикование. Финал представления актриса провела настолько изящно и заразительно, что даже дидактическая мораль пьесы не показалась скучной. А после спектакля на сцену вышел Игорь Владимиров и сообщил, что с сегодняшнего дня актриса Елена Соловей официально принята в труппу театра.

Это, конечно, не означало прощания с «десятой музой».

— Кинематограф воспитал меня, — говорит Елена Яковлевна. — И хотя я играю на сцене уже почти два года, все же не считаю себя пока полноценной театральной актрисой. Театр предполагает игру; искреннюю, точную, но — игру, от которой и зритель, и сам исполнитель получают огромное удовольствие. В кино чувство правды иное. Там важно реальное проживание образа, и в этом смысле кинокамера напоминает замочную скважину, позволяя подсмотреть интимность существования человека в кадре. Недаром кинозритель так часто отождествляет персонаж и актера. В театре происходит все же нечто другое: зритель понимает, что перед ним игра, и принимает ее условия. Пока что я каждый раз переживаю свое появление на сцене заново и отношусь к нему как к работе. Да, это радостная работа, но все же работа, здесь у меня нет никаких романтических иллюзий. Что меня действительно радует — чувствую, что от спектакля к спектаклю рождается мой зритель: добро-



«Раба любви».
Ольга Вознесенская

желательный и не очень, словом, всякий. Это ощущение для меня абсолютно ново, а ведь я уже пятнадцать лет работаю в кино!..

Действительно, на немногие пока спектакли, где занята Соловей, попасть нелегко. Если на «Земле обетованной» зал откровенно наслаждается бравурной комедийной игрой, то «Победительница» (постановка И. Владимирова по пьесе А. Арбузова) побуждает зрителей задуматься всерьез. Роль Майи Алейниковой, пусть она пока не во всем совершенна по исполнению, важна и для понимания экранных образов Елены Соловей, круга жизненных проблем, по-настоящему волнующих актрису. Впервые, быть может, ее героиней стала женщина энергичная, активная, властная, хочется добавить — властная «по-мужски». Встречая свое сорокалетие, Майя проигрывает перед мысленным взором прожитую часть жизни, где были и недюжинное упорство в штурме высот науки, и другое, что теперь не дает покоя героине. Слишком много нравственных компромиссов пришлось на часть жизни, отмеченную неуклонным восхождением в области служебной карьеры. И все компромиссы были связаны с тем, что можно назвать естественным призванием женщины. Отказавшись от возлюбленного, предпочтя краткий, но более выгодный союз с руководителем научной работы, лишив себя возможности материнства, Майя шаг за шагом предает свою женскую, а вместе с ней и человеческую сущность.

Вспомним, что во многих своих экранных работах Соловей строит образ как раз-таки на обратной связи: будучи «слишком женщинами», ее героини теряют что-то важное по большому человеческому счету. Здесь другая зависимость. «Победительница» именно в силу своей мнимой победы над обстоятельствами женской судьбы оказывается предательницей самое себя.

Интересно, что в этой роли чисто пластические задачи для Соловей второстепенны: перед нами подробное психологическое исследование весьма сложного характера. Когда на следующий день после спектакля мы разговаривали с Еленой Яковлевной, она — поначалу с напряжением, а потом все увереннее — находила какие-то особенно точные слова для характеристики не только новой работы, но и своего актерского кредо вообще.

— Я женщина и обращаюсь прежде всего к женской аудитории. Понимаю бесконечную сложность женского существования и огромное значение женщины в жизни. Убеждена, что от женщины исходит все самое прекрасное, но, возможно, и самое ужасное на земле. Она — основа, начало всех начал, начало жизни, и дело не только в биологической ее природе, но и в природе духовной. Женщина — это любовь, а любовь — это жизнь. И если общество потеряет женщину, вернее, если она потеряет самое себя, жизнь на земле прервется.

Не люблю предложений, в которых есть слово «чтобы». Не хочу говорить: надо, чтобы женщина не теряла себя в наших урбанистических ритмах, и так далее. Просто хочу видеть женщину женщиной, несущей в себе продолжение жизни, не забывающей о естественном своем назначении на земле.

Сначала мне было жаль свою «победительницу», хотелось, играя, ее оправдать, а всех вокруг обвинить в том, что она стала такой, какой стала, ибо каждый несет за это хоть малую часть вины. Но потом я поняла, что нужно быть как можно более суровой к своей героине, и тогда зрительницы, плача, не меня, а себя будут жалеть, если в их жизни что-то потеряно. Как много женщин хотят сейчас быть сильными, независимыми и чуть ли не во всем заменить мужчин. Зачем? Важно не заменить, важно жить и любить в этой жизни, и делать хорошо то, что тебе предназначено. Нельзя уходить от себя, от своей природы, как нельзя портить и засорять природу вокруг нас. Если мы будем только неустанно само-

утверждаться, мы вообще все потеряем. Полноценный человек не самоутверждается, он обращается к самому себе. Конечно, он — особенно если он творческий человек — утверждает свою личность, но происходит это не напоказ, а в естественном процессе постижения самого себя. Так и женщина — она не должна самоутверждаться (страшно сказать, есть женщины, которые ради самоутверждéния бросают своих детей), важно обратиться к самой себе, быть такой, какая ты есть...

Эти слова я услышал от Соловей после двух просмотренных спектаклей, и, пожалуй, теперь многое в ее актерской биографии для меня стало выглядеть отчетливее.

У Елены Соловей есть свои, выстраданные художественные убеждения, и они исходят из глубины ее натуры, восприимчивой к огромному миру подлинно духовных ценностей. Ей чужды всякие искажения естества, а культуру она воспринимает как органичное продолжение духовности, растворенной в природе и в человеке.

Чем же объяснить, что ее кинематографические «маски», вбирая черты различных стилей и эпох, сохраняют оттенок недоговоренности, если не сказать — тайны?

— Меня часто спрашивают, — продолжает Елена Соловей, — с чем связано пристрастие к ролям в духе «ретро». Поначалу это объяснялось теми предложениями, которые я получала, а они, вероятно, основывались на моих внешних данных. Но я нормальная современная женщина и вовсе не отрешена от тех проблем и забот, что волнуют большинство моих современниц. «Теоретически» я могу ответить на этот вопрос так. В кино всегда рассказываешь о себе, все черпаешь изнутри, из своих взаимоотношений с миром. Но, как это ни странно, проще с предельной откровенностью говорить о себе, будучи в чужом платье, костюме, гриме, обстоятельствах прошлых эпох, которые к тебе словно бы не имеют отношения. Если бы мы прочитывали классику точно так же, как в момент ее появления, наверное, не было бы смысла в экранизациях. В конечном счете костюм для актера кино — это возможность «остраннения», через которое иногда точнее может быть выражена волнующая тебя проблема.

И впрямь, Соловей принадлежит к тому разряду актеров, чье актерское «я» чаще всего опосредовано условностью исторической среды, жанрового решения либо режиссерской стилизации. Тем удивительнее, что эмпирически осязаемый образ «героини Соловей» обретает в нашем сознании личностную определенность и пластическую узнаваемость.

Приход Елены Соловей в театр несколько изменил ситуацию — хотя бы потому, что она получила нечастую для себя возможность играть современные роли. Но вспомним, что говорила сама актриса, — театр для нее прежде всего игра, представление, отвергающее подлинную обнаженность чувств.

Пожалуй, что и лучшие ее роли в кино, сыгранные у Михалкова, по-своему театрализованы. Недаром говорят нынче о «театрализации» кинематографа, о «новой зрелищности»: многие фильмы с участием актрисы имеют отношение к этой тенденции. Может быть, чисто кинематографические возможности, заложенные в характере дарования Соловей, еще далеко не раскрыты?

Сама Елена Яковлевна не раз во время нашего разговора вспоминала слова своего учителя Бабочкина.

Мастер говорил студентам-вгиковцам, что только теперь начал понимать, в чем суть актерской профессии. И Соловей убеждена: нет, актер не может познать себя, свою природу логически.

— Кино прежде всего предлагает пластику, — говорила она. — Дело не только в монтаже, актер тоже подчиняется кинематографическому языку, а высшим законом внутренней

жизни героя становится закон изобразительный. Его формирует режиссер, и наиболее талантливые постановщики находят своих актеров, которые могут быть естественно подчинены пластической идее фильма. Эта идея существует помимо идеи сюжетной и, кажется, может быть создана из ничего. На экране могут быть всего два молчащих человека. А кадр будет жить — благодаря движению воздуха, предметов, цветовой гамме, музыке, шелесту деревьев.

Конечно, такое кино возникает далеко не всегда: многие режиссеры даже не задумываются над тем, каким искусством занимаются. При этом я нисколько не отрицаю традиционно сюжетного кино — у него свои законы. Но если мы говорим о настоящем киноискусстве...

По-моему, Елена Соловей отлично определила и специфику актерского кинотворчества, и нашу общую потребность в художественных исканиях, которые продвинули бы вперед искусство «десятой музы». Мы говорим: кино сегодня движется к психологизму, к укрупненной подаче глубинных человеческих состояний. Но здесь, на этом пространстве, оно все равно не сможет состязаться с театром. И подлинные актерские феномены кинематографа, в число которых я рискнул бы включить Елену Соловей, рождаются на иной эстетической основе.

Даже «театральное» начало, присущее михалковским работам, производит столь сильное впечатление именно потому, что оно сочетается с изощренной кинематографичностью, с какой, в частности, подана человеческая фактура персонажей. И в первую очередь, здесь вспоминаются экранные портреты героинь Елены Соловей.

Элегическая отстраненность заключена в самой их живописной тональности, тем более неожиданным кажется эффект, когда ее меланхолическое лицо озаряется мгновенной улыбкой — то светлой и безмятежной, то судорожно-нервной. И так во всем. Ритм, нюанс, контраст — важнейшие слагаемые кинематографической динамики и поэтики — выступают не в навязанных актрисе извне принципах монтажного построения образа, а в самой органике его внутрикадровой жизни.

Да, сегодня Соловей пришла в театр, не обретя в кинематографе желанной стабильности своего актерского существования. Театр, спору нет, прекрасная школа психологического мастерства. Но тем, кто запомнил актрису с первой маленькой роли в студенческой ленте, хотелось бы верить, что ее дар еще в полную силу раскроется в работах режиссеров, чутких к магии и киногении человеческого лица. Которое, как в зеркале, отражает не только пластику и подвижность внутреннего мира, но и его духовную наполненность.

В ролях Елены Соловей мы и открываем мир глубинных устремлений современной женщины, ее тягу к душевной гармонии, к осуществлению своей нравственной миссии.

Преодоление

Леонид Филатов

Интервью ведет Е. Уфимцева

Е. Уфимцева. Леонид Алексеевич, когда вы только начинали свой путь в кино, вас считали «актером с отрицательным обаянием». Сегодня же диапазон ваших ролей столь широк, что первоначальное определение кажется курьезом. Матерый уголовник в «Грачах» и чуткий следователь в «Соучастниках», малодушный барон из «Избранных» и волевой режиссер из «Успеха», отважный и обаятельный летчик из «Экипажа», замотанный кинорежиссер в «Голосе» — кажется, среди ваших героев вообще нет похожих персонажей. В то же время при всем разнообразии стилистического рисунка ролей в каждой из них вы остаетесь самим собой. Всегда остро ощущается ваше личное присутствие в роли. В чем здесь секрет?

Л. Филатов. Себя я никогда не играю, хотя ориентируюсь на собственные данные. Как двигаюсь, как говорю в жизни, так и на экране. Характер человека, его внутренний мир не определяется внешней манерой поведения. Меня часто спрашивают, почему я всегда снимаюсь «в усах». А почему я должен их брить? Разве это может что-нибудь поменять в человеке, которого я играю? Если мне докажут, что бритье особым образом воздействует на творческие способности актера, я перестану уважать свою профессию. Мне лично кажется, что актерское искусство в том и заключается, чтобы, пользуясь своими внешними данными в каждой роли, заставить зрителя верить в то, что всякий раз перед ним другой человек. Поэтому, даже играя историческое лицо или иностранца, я не пытаюсь как-то специально приспособиться к незнакомым жизненным обстоятельствам. Как только начинается «марсианская» жизнь, мне становится мучительно и неинтересно работать. Я понимаю своего героя только в том случае, если чувствую его причастность моей сегодняшней жизни. Даже если герой живет в другую эпоху, все равно я ищу в нем прежде всего черты современного человека.

Е. У. Что вы вкладываете в это понятие? Если бы вас попросили нарисовать портрет современного человека, каким он вам видится?..

Л. Ф. В двух словах об этом не расскажешь. Могу поделиться лишь частными наблюдениями. Мне кажется, например, что бешеные ритмы и усиливающийся поток информации вынуждают современного человека все чаще проскакивать мимо важных вещей, не замечать рядом стоящих, отмахиваться от чужого горя. Любопытство, к сожалению, берет порой в нем верх над милосердием. Современный человек постоянно стремится к самоутверждению. Но при этом в нем сильна потребность в идеале. Среди моих современников больше всего восхищают меня люди, не стремящиеся во что бы то ни стало использовать выгодную ситуацию, неспособные на компромисс с самим собой.

Е. У. В той или иной мере эти качества свойственны многим вашим героям. Может быть, именно за свое неумение приспосабливаться, отвоевывать место под солнцем, ориентироваться в житейских законах и платят они неустроенностью в быту. В холостяцки запущенной квартире живет следователь из картины «Соучастники», ни кола ни двора нет у героя из фильма «Кто заплатит за удачу?», со стопкой книг и маленьким чемоданчиком в руках перебирается из города в город, из гостиницы в общежитие режиссер Фетисов в «Успехе». В каждом из созданных вами характеров можно обнаружить приметы индивидуального актерского понимания современности. Но это пока лишь приметы. И все-таки у вас, наверное, есть какое-то представление о еще не сыгранной роли, которая выражала бы целостную систему взглядов?



«Народный комиссар».
Л. Филатов в роли Чичерина

Л. Ф. Можно, конечно, пофантазировать. Но вместо этого расскажу вам сюжет югославской короткометражной картины, которая называется «Молот», и тем самым попытаюсь ответить на вопрос. Представьте себе птицеферму: конвейер с желтыми цыплятами. Мы видим человеческие руки, которые перебирают, гладят этих цыплят, но вот они натыкаются на черного, огромного, «негабаритного» цыпленка. Уродец! Кукушкин ребенок! Рука безжалостно отправляет его на соседний конвейер, который двигается в обратную сторону к огромному прессу, печатающему панельки из яичной скорлупы. Сколько может сопротивляться новорожденный цыпленок? Он бежит, спотыкается, поскальзывается на влажных ошметках, и его затягивает под пресс.

Следующая сцена: штабеля панелек. Мертвая природа. Ни звука. И вдруг — треск. Из одной панельки пробивается клюв, затем — сломанное крыло, и вот появляется ободранный черный цыпленок, уже по-настоящему возмущенный происходящим: «Что я вам сделал? Я же только что родился! Кому я дорогу перешел?»

Последний кадр: огромная эстакада современного города. Наш цыпленок, возмужавший, повзрослевший, вышагивает по самому центру среди ревущей лавины машин. Истекая кровью, волоча сломанное крыло, обдуваемый со всех сторон, он все равно идет. Идет назло всему!

Меня волнует в этой притче тема п р е о д о л е н и я. Само время требует активного действия, движения. Актуален герой, способный противопоставить обстоятельствам, даже самым неблагоприятным, внутреннюю энергию и силу. Пусть даже этот герой по ходу сюжета проигрывает, все равно только он, преодолевающий жизненную инерцию, способен воспламенить зрительный зал. Но пока мне никто такой роли не предложил. Очевидно, одного желания мало, нужно еще и везение.

Е. У. Но ведь известно, что иногда теоремы доказываются от противного. И у вас есть подобные роли. Например, барон Б. К. в фильме Сергея Соловьева «Избранные». Там ваш герой, подчиняясь обстоятельствам, постепенно сдает свои позиции — позиции человека, пытающегося сохранить нейтралитет в сложных исторических обстоятельствах. В критической ситуации он обнаруживает слабость и растерянность, которые в итоге приводят его к подлости. Очередное мелкое пре-

дательство влечет за собой следующее. Мы наблюдаем за процессом распада человеческой личности. И если вначале зритель в какой-то степени симпатизирует барону Б. К., то к финалу у него не остается никаких иллюзий насчет этого человека.

Л. Ф. С этой ролью мне повезло. Хотя работать на «чужом» материале невероятно трудно. Преодолеть чужеродное начало удалось только благодаря тому, что Сергей Соловьев снимал фильм об общечеловеческих проблемах. Мне же надо было сыграть хорошего — плохого человека так, чтобы его и любили, и ненавидели. Жанр — психологическая драма с элементами фарса. Я стремился к тому, чтобы в каждый конкретный момент мой герой выглядел вроде бы порядочным человеком, но на самом-то деле обнаруживал свою моральную нестойкость, а в итоге и несостоятельность. Он поразительно научился ладить с самим собой, постоянно подыскивая самооправдания. В момент возмездия такой человек искренне удивляется: «За что?! Ведь я же ничего ужасного не сделал! А то, что сделал, это — пустяки! Зато как сам страдал!» И действительно, он любил Ольгу? Любил. Отвез ее с ребенком отдыхать? Отвез. Боролся за нее? Боролся, правда, потом сам заставил ее пожертвовать собой. Так ведь не умирать же ему было! И из Германии он уехал, вот только забыл ненароком, при каких обстоятельствах. Отдельные эпизоды выпадают из памяти Б. К. Зато он сентиментален. Ему ничего не стоит заплакать. Например, в кинотеатре во время показа военной хроники. Ему кажется: две слезы, пролитые за русских и немецких солдат, — уже очищение, искупление всех грехов. Он — величайший обманщик, потому что ему удается обмануть самого себя. Он плачет, рассчитывая не на чье-нибудь восхищение, а лишь на самоуспокоение.

Пожалуй, «Избранные» — единственная картина, в которой мне пришлось несколько изменить свои внешние данные, например отказаться от присущей мне энергии речи. Если барон Б. К. и произносит пламенные слова, то лишь демагогически, его порывы всегда бесплодны. В этом, мне кажется, сущность образа.

Е. У. Вы упомянули о фарсовых элементах в образе барона Б. К. Но мне кажется, что и они, если можно так сказать, «психологизированы» вами. Вы всегда по-актерски необычайно подробны в мотивировках того или иного поступка героя.

Л. Ф. Далеко не всегда. В зависимости от того, какие задачи ставит режиссер. Например, работа в картине «Экипаж» Александра Митты большого психологизма не требовала. Таковы были правила игры. Бойкая история «Экипажа» строилась по всеми узнаваемой схеме, рассчитанной прежде всего на подрастающее поколение. Митта, блистательный выдумщик, заранее «спрограммировал» всю картину. Понимая, что мой Скворцов во многом схематичен, я лишь стремился слегка оживить характер, привнося какие-то детали, почерпнутые из собственного жизненного опыта.

Е. У. Будем считать, что Скворцов — это исключение для вас в смысле актерских принципов. Обычно же в каждом поступке ваших героев просматривается целая цепочка мотивировок, которые в конечном итоге рождают сложное, чуждое однозначных оценок отношение к нему. Возьмем, к примеру, вашего режиссера Геннадия Фетисова из фильма Константина Худякова «Успех». Роль, мне кажется, очень характерная. Не случайно о фильме много спорят. Для одних главное в Фетисове — его талант, незаурядность, одержимость в работе, его способность заражать своей увлеченностью; другие не приемлют жестокость Фетисова, его душевную черствость: он как бы мимоходом совершает подлость, предает и даже не замечает этого. Ведь на его совести и смерть отвергнутого им актера, и израненная душа полюбившей его

актрисы. Об этом тоже нельзя забывать...

Л. Ф. Но вспомним, что «гений и злодейство — две вещи несовместные». Мой герой просто не понимает, что поступает жестоко.

По опыту знаю, что даже актеры, начиная заниматься режиссурой, могут случайно обидеть своих же товарищей, вместе с которыми еще недавно сами выходили на подмостки. Геннадий Фетисов просто глух к какой бы то ни было жизни вне искусства. Он может забыть поесть, причем действительно забыть, а не продемонстрировать кому-то свою отрешенность. Он постоянно прислушивается к той мелодии, которая рождается в его душе. А кто-то в это время мучительно обижается, кто-то пытается кулаками доказать свою правоту, кто-то влюбляется, кто-то умирает. Мне можно возразить: пусть он творит искусство, но только не за чужой счет. Никто ему не мешает терзать самого себя, но ведь нельзя же забывать, что ты имеешь дело с живыми людьми. Но такое возражение — все же взгляд со стороны. В искусстве не бывает, что кто-то отдает целиком всю душу, а кто-то остается безучастен, холоден и невредим. Не надо торопиться приговаривать Фетисова, потому что прежде всего мучается и медленно сгорает он сам. Эта картина медитативна, в ней все собирается в одну точку, и эта точка — момент творчества. Фетисову никогда не будет дарован покой. Он кочует, бросает один город и уезжает в другой, но он, на мой взгляд, никого не предает: просто здесь ему уже больше нечего делать, этим людям он отдал все, что мог. И так до бесконечности. Где-то далеко снова будут звучать слова, сказанные по телефону: «Мама, я приехал».

Е. У. Скажите, а вы готовы были бы работать с таким режиссером, как ваш Фетисов в фильме «Успех»?

Л. Ф. Не готов. Я уже не способен кому-либо беспрекословно подчиняться. Хочу работать, полагаясь в большей степени на самого себя. Мне не нравится роль марионетки в чьих-то, пусть даже очень талантливых, руках. Чаще, кстати, так бывает в кино, где после съемок видишь уже готовый результат, к которому актер не имеет иногда никакого отношения. Ему даже не объяснили, почему надо делать так, а не иначе: «Пошел! Остановился! Быстро повернулся! Изо всех сил ударил его!» В итоге на экране якобы самоуглубленные лица, а на самом деле актеры все время слушали чью-то подсказку, но никак не самих себя. А я хочу себе доверять. Возможно, потому никогда вслух не репетирую, только про себя. Нельзя же заранее вычислить, на какой ноте ты объяснишься в любви и отрепетировать перед зеркалом подходящее для такого случая выражение лица. Зрителя сейчас не обманешь...

Е. У. То есть в жизни вы протестуете против позиции вашего героя в фильме, уверенного, что дело актера — выполнять задания режиссера и поменьше рассуждать?

Л. Ф. Конечно, я же в жизни артист, а не режиссер. И мне очень важно, чтобы режиссера, с которым я работаю, волновало человеческое нутро актера. Таков, например, Константин Худяков. Он не требует подчинения, а просто много разговаривает с актерами, и в этих разговорах рождается глубинное понимание роли. Однако надо признаться, что есть режиссеры, у которых мне не хотелось бы сниматься, но их фильмы я смотрю с удовольствием.

Е. У. Вы, как и все театральные актеры, наверное, считаете, что в театре актер в бóльшей степени причастен к процессу создания образа. Какую вообще роль играет театр в жизни популярного, активно снимающегося киноактера, каким вы сегодня являетесь?

Л. Ф. Как-то один маститый режиссер сказал мне: «Леня, хватит уже заниматься ерундой, «киношкой». Правда, я ни одной твоей картины не видел, но кто сейчас ходит в кино?

Там же один ширпотреб!» Так вот, лучше я всю жизнь буду заниматься этим «ширпотребом», чем играть в некоторых спектаклях, которые можно увидеть на сцене.

Нельзя сказать, чтобы театр сейчас переживал период подъема. И тем не менее он необходим каждому актеру. В кино тратишь себя, а театр — место, где можно накопить, проверить точность своих эмоций. Театр — это ежедневный тренинг, общение с живым залом, возможность на одном дыхании сыграть роль от начала до конца, то есть ощутить процесс, почувствовать, насколько подвижен твой организм. Без театра актер гибнет, сам того не замечая, превращается в «киноартиста» в дурном смысле этого понятия. В кино ведь всегда можно схитрить, передохнуть, а значит, потерять форму.

Е. У. Я знаю, что вы снимаетесь в фильме Александра Зархи, который предложил вам роль Чичерина. Какие задачи в данном случае стояли перед вами, учитывая, что вы склонны «осовременивать» историю?

Л. Ф. Чичерин — уникальная личность. Человек тонкий, прекрасно образованный, аристократ по происхождению, он искренне поверил в революцию и преданно, бесповоротно служил ей. Занимая высокий государственный пост, он ни в коей мере не изменил своему человеческому существу. Мне, сегодняшнему, интересны подробности его человеческого облика. К примеру, Чичерин так и не научился командовать, вообще был удивительно мягок. Мне нравится и то, что в сценарии В. Логинова и А. Зархи показана не только политическая деятельность Чичерина, в нем есть и его «другая жизнь»: взаимоотношения с няней, со своим старым домом... Ведь хочется понять человека «в целом», понять живого человека, а не абстрактную историческую фигуру.

Е. У. И все-таки как быть с критерием исторической достоверности, верности бытовой правде?

Л. Ф. Для меня ответ однозначен: я стопроцентно отдаю предпочтение «надбытовому» кино. Нельзя произведение искусства проверять на истинность при помощи элементарного сравнения с жизнью. В художественном фильме быт должен быть доведен до такой степени концентрации, что даст представление и о бытии. С другой стороны, как актер, я в любом случае буду искать в себе конкретные ощущения, оправдание поведения героя в собственном прожитом опыте.

Сегодня в кинематографе поиск идет в разных, подчас просто противоположных направлениях. И было бы неверно пытаться всех привести к общему знаменателю. Как, скажем, неверно было бы сравнивать работы Вадима Абдрашитова и Эльдара Шенгелая, хотя оба они сняли фильмы, тяготеющие к притче. К тому же неизвестно, насколько принципиален переход к такому кино, как «Парад планет», для творческого пути А. Миндадзе и В. Абдрашитова. А в картине «Голубые горы...» Э. Шенгелая прием несет такую же нагрузку, как сюжетная структура: в одном фильме исчерпывается до конца. И использовать его вторично невозможно.

Для меня важно одно: чтобы художник обладал своим мировидением и оригинальным кинофильмом, способным наиболее глубоко выразить тенденции времени. Сейчас, увы, многие научились делать бойкие фильмы — точно так же, как многие рифмуют слова. Но ведь это же еще не поэзия...



Дружеский шарж К. Кожухова



Переписка с читателями

Уважаемые читатели!

Вы участвовали во многих дискуссиях и кампаниях, которые проводил журнал. Редакция неоднократно публиковала ваши отклики на заметные явления кинопроцесса. Однако значительная часть корреспонденции журнала оставалась в нашей с вами частной переписке, в том числе и по вопросам, имеющим общий интерес. Вот почему мы вводим эту новую рубрику.

Мнение читателей о фильмах текущего репертуара не всегда совпадает с оценками специалистов и мастеров кинематографа. В числе писем первой подборки есть такое — небесспорное, но любопытное по наблюдениям. Второе письмо — из категории самых многочисленных — из откликов на публикации с вопросами авторам и редакции. И третье — о проблемах проката, которые одинаково волнуют и специалистов и зрителей.

Бег на месте?

Прошли по экранам ленты «Инспектор ГАИ», «Блондинка за углом», «Прохиндиада, или Бег на месте»... Что их объединяет? Осуждение мещанства, приспособленчества, психологии ловкачей, жизни по принципу «нужных связей». Необходимы ли такие фильмы сегодня? О чем разговор, конечно же!

Но порой благие намерения оборачиваются своей противоположностью. Так случается, когда постановщики идут уже проторенным путем.

В «Инспекторе ГАИ» действует некий директор автосервиса. Он пользуется авторитетом как человек деловой, нужен городу и этим своим положением пользуется.

В фильме есть настоящий герой — инспектор ГАИ. Борец за справедливость и правду, он в конце концов одерживает победу. На экране идет борьба добра и зла, справедливости с подлостью — собственно, эта пружина и держит сюжет «Инспектора ГАИ». В «Блондинке за углом» и «Прохиндиаде...» эта борьба, увы, сведена на нет. А осуждение мира «доставал», торгашей, хозяйчиков, причастных к дефицитным услугам, во многом сводится к показу их чисто внешней непривлекательности.

В «Инспекторе ГАИ» в качестве едва ли не центральной «осуждающей» сцены задуман, очевидно, пикник приближенных директора автосервиса. Ох, до чего же они неприятны, эти жрущие, жующие, ухмыляющиеся, циничные физиономии людей, «умеющих жить»! Вот основная мысль эпизода. Что же, в принципе мы не против. Но зачем так элементарно? Не маловато ли этого для идеи торжества добра над злом, справедливости и чистоты над грязью?

Ведь недостаточно только указать на негативное явление, показать облик зла, чтобы зрители думали: как же нехорошо, неправедно живут отрицательные герои!

В фильме «Блондинка за углом» героиня процветает на поприще торговли. У нее нет проблем, зато какие возможности! Ездит на «форде», принимает сауну, пиво пьет исключительно баночное. Апофеоз блондинки — роскошная свадьба в ресторане, где вовсю гуляют представители сферы услуг, а также служители Мельпомены, медицинские работники и другие «нужные люди». По составу большинства участников сборище напоминает пикник из фильма «Инспектор ГАИ».

Кто же противостоит шустрой блондинке? Старенькие интеллигенты, родители главного героя. Правда, попытку противостоять «хозяй-

ке жизни» предпринимает и ее жених. В знак протеста он покидает ресторан, героиня бежит за ним, он предлагает ей поглядеть на звезды и при этом читает, спотыкаясь, стихи о том, как ему «хочется дойти до самой сути»... Увы, героиня не понимает ни прекрасных стихов, ни прелести звезд! Тут, очевидно, и происходит, по замыслу авторов, развенчание ее обывательского взгляда на миф.

А что если чуточку усложнить? Например, показать всю эту братию в ресторане спокойно, снять гротесковую тональность. Больше того, дать возможность героине восхититься звездами и в ответ на стихи Пастернака прочитать что-нибудь из Цветаевой, Баратынского, Ахматовой. А?! Как бы тогда герой показал свое превосходство? Кого бы удивил своими звездами на небе и стихами о душевной смуте?

Собственно, на ту же тему, но по времени один из последних — фильм «Прохиндиада, или Бег на месте».

Тишайший работник какого-то ведомства ведет двойную жизнь. На работе присутствует его пиджак, повешенный на спинку стула. Владелец же пиджака целый день, не переводя дыхания, устраивает дела и делишки. «Ты — мне, я — тебе» — вот его девиз. У него прекрасная квартира в центре, можно только догадываться, в какие кабинеты он вхож. Он может все, даже втолкнуть в консерваторию (в класс арфы!) бездарную дочь.

А кто в фильме развенчивает прохиндея и прохиндейскую философию? Может быть, новый начальник? Ведь это он говорит, что попробует обойтись без прохиндеев. Однако его деятельность в картине устным заявлением фактически и ограничивается. Зато у прохиндея слово с делом не расходится. По-своему он талантлив. Мне он даже импонирует.

Можно ли было обойтись в таком фильме без традиционно разоблачающего сборища? Конечно, нет! Снова свадьба. Только рангом повыше, чем в «Блондинке за углом». Тут и академики есть, и дипломаты, и остальные прочие. Имея такие связи, можно ли спасовать перед каким-то там начальником? Только в случае, если у самого начальника связи еще более могущественные. А ведь вместо того чтобы предлагать зрителю на слово поверить начальнику — персонажу, который раза два мелькнул на экране, хотелось бы видеть реальное столкновение, борьбу с отрицательным героем.

В финале герой куда-то бежит в «мерседесе», его догоняет милиция (хотя перед законом он чист), но машина оказывается пустой... Тут и конец фильма: сами думайте, что к чему.

Пока не изжиты больные проблемы в нашем обществе, фильмы на эту тему будут нужны. Но не повторит ли следующий разоблачающий фильм просчеты предыдущих? Не увидим ли мы снова обязательный ресторанный загул под занавес, и не одарят ли нас развенчивающими декларациями на скорую руку?

Так что же выходит — бег на месте?

А. Коновалов, экономист

Симферополь

Вопрос — ответ

Уважаемая редакция!

Обращаюсь к вам с двумя просьбами.

В апрельском номере вашего журнала за 1984 год в статье Л. Нехорошева «Настоящее прошлое» (очень интересной!) есть фраза: «Ждет своего режиссера прекрасный сценарий Г. Шпаликова «Люди 14 декабря».

Дорогие работники киноискусства! Вы, очевидно, не до конца представляете себе, как

велик сейчас интерес к пушкинско-декабристской теме в самых разных кругах нашего общества, в том числе, казалось бы, весьма далеких и от истории, и от литературоведения, — если такой материал все еще «ждет»!

Книги даже сугубо научного содержания по этой теме купить невозможно. На лекциях яблоку негде упасть. На спектакль «Сто братьев Бестужевых» по пьесе Б. Голлера ходят по нескольку раз. На выставке «Пушкин и его современники в изобразительном искусстве» — толпы народа.

Словом, интерес несомненный и огромный.

Другое дело, что интерес этот часто ограничивается выуживанием эффектных сплетен из жизни великих и поверхностной констатацией парадоксально красивых фактов. Как много беззастенчивых спекуляций возникло на этой почве!

Мне кажется, назрела потребность серьезно осмыслить в киноискусстве эту эпоху на уровне подлинно историческом, даже на уровне философском, ничего не приукрашивая, не проходя мимо некрасивых иногда истин, не идеализируя декабристов, «шеренгу богатырей, кованных из чистой стали». (Ибо в эпоху создания этой фразы требовалась именно идеализация декабристского поколения!)

Не знаю, может быть, стоит обратиться к Тынянову? Лучше него никто о декабристах не написал, увы!

Просьба моя сводится к следующему: сообщите, пожалуйста, где можно ознакомиться со сценарием Шпаликова. Какова его судьба, возьмется ли кто-нибудь в ближайшее время воплотить его на экране? Не напечатаете ли вы сценарий в своем журнале?

И второй вопрос.

Почему ваш журнал не затрагивает проблем телефильма? Так хотелось бы почитать серьезный профессиональный анализ многих давних и недавних телефильмов: «Место встречи изменить нельзя», «О бедном гусаре замолвите слово...», «Россия молодая», «Подросток», «Затишье», «Отцы и дети» и другие.

Где можно прочитать об этих фильмах? Существует ли у нас в стране специальное издание типа «Искусства кино», посвященное ТВ?

Дорогая редакция!

Поверьте, что читатель и зритель пишет вам не от нечего делать — оттого, что душа болит! Ваша привычная, наверное, работа — отдушина для нас и иногда значит в нашей жизни так много.

С уважением

Е. Ильина, медсестра

Ленинград

Уважаемая Елена Николаевна!

Мы вполне согласны с Вами в том, что «пушкинско-декабристская тема» заслуживает серьезного внимания мастеров советского кино. После В. Мотыля («Звезда пленительного счастья») к ней обратился Н. Михалков, готовящийся к постановке фильма о Грибоедове. Беседу с режиссером Вы наверняка читали в газете «Советская культура». Будем надеяться, что активный и деятельный интерес к декабристам и их эпохе проявят и другие сценаристы и режиссеры.

Что касается сценария Г. Шпаликова «Люди 14 декабря», то он в сокращенном виде опубликован в альманахе «Киносценарии» (1984 год, выпуск 2). К сожалению, пока его постановка в ближайших планах киностудий не значится. Но мы надеемся, что он сумеет привлечь внимание нашей режиссуры.

На Ваш второй вопрос мы можем ответить, что наш журнал вел разговор о наиболее значительных телевизионных фильмах — например о картинах «Семнадцать мгновений весны» Т. Лиозновой, «Как закалялась сталь» Н. Ма-

щенко, «Карл Маркс. Молодые годы» Л. Кулиджанова и других. О фильмах, которые Вы называете в своем письме, писали газеты и журнал «Телевидение, радиовещание» — издание, которое регулярно освещает проблемы телевизионного кино. Мы со своей стороны постараемся уделять ему посильное внимание.

Всего Вам доброго.

Отдел теории, истории, эстетического воспитания журнала «Искусство кино»

И еще о кинопрокате

У меня есть опыт работы в системе кинофикации и кинопроката. Работать пришлось в двух разных регионах: на Урале — в Магнитогорске и в Центрально-Черноземной зоне — в Курской области, что важно, по моему мнению, не только в пространственном отношении, но и по характеру быта, уровня жизни, культуры. Это и послужило толчком для некоторых обобщений.

Сельская публика, да и городская в массе своей, считает кино зрелищем несерьезным.

Можно порассуждать о стереотипах зрительского восприятия. Это сейчас служит весьма питательной пищей для дискуссий на тему «Кино и зритель». Но заметим: в дискуссиях упущено одно очень важное звено. Конечно, хочется, чтобы хороших фильмов в нашем репертуаре было больше. Ну, а как мы распоряжаемся теми хорошими фильмами, которые у нас есть? А чтобы вопрос звучал не столь риторически, уточним: кто распоряжается? Обозначим триаду: кино — кинофикация — зритель. Конечно, можно было бы добавить сюда и прокат. По существующему мнению, именно он занимается формированием кинорепертуара. Но те, кто знает, как на деле эти сформированные репертуары разлетаются в прах, поймет: прокат всего лишь раздатчик. В этом и состоит его главная вина и беда. Потому что он, как правило, бывает слишком сговорчив под напором потребителя, услужливо выпуская на экран то, что уверенно делает прибыль, и засовывая подальше на полку те киноленты, прибыль от которых не так очевидна. Так что на время оставим прокат в состоянии осмысления этой горестной своей роли и посмотрим на хозяйку положения.

Итак, кинофикация. Именно от нее зависит, дойдет тот или иной фильм до зрителя или не дойдет. Обратит зритель внимание на него или не обратит. Наконец, окупится он или не окупится, оправдает возложенные на него идеологические и эстетические задачи или не оправдает. Потому что в кинофикации сосредоточено все то, благодаря чему материализованное в отснятой ленте оживает киноискусство. Это кинозалы, кинопроекторы, киномеханики, это кассы, предварительная продажа билетов, рекламные щиты, зазывающие зрителей. Словом, реальная сила, масштаб которой огромен — тысячи городских и сельских киноустановок, миллионный валовый сбор.

Как всякая система, кинофикация имеет аппарат управления, функции которого, в отличие от других производственных систем, неимоверно усложняются тем, что управление кинофикацией — это не только координационная машина, призванная вовремя нажать нужные рычаги, когда какая-то киноустановка отстает от плана, но это еще и кинопропагандистский центр. На острие взаимодействия этих двух начал — производственного и пропагандистского — и рождаются проблемы, связанные с использованием кино как средства воспитания и культуры. Кто-то ругает кинофикацию за то, что она только и делает, что дает план, кто-то, напротив, оправдывает ее просчеты в воспитательно-пропагандистской сфере тем, что кинопроизводство прежде все-

го должно быть рентабельно, ведь кинофикаторы, борясь за план, аки атланты, в поте лица своего подпирают местный бюджет.

В конце квартала в управлении кинофикации царит бум. Начальник собирает весь подвластный народ и обращается с проникновенной речью: «Сейчас, дорогие товарищи, ряд киноустановок не справляется с планом, хотя ставилась задача ни одной отстающей не иметь. Необходимо повысить ответственность каждого за порученный участок. Наладить систематический контроль за работой коллективов. Нужна широкая, напряженная работа, последовательная борьба за достижение конечных результатов». В прениях раздаются голоса: «Мы хватаемся за кассовые фильмы. А ведь есть возможность поработать с лентами прошлых лет, которые лежат мертвым грузом. Нет ритмичности — работаем на взрывах... Как только даем новый фильм не на все сеансы, интерес зрителей к нему падает, потому что они уже чувствуют наше сомнение в успехе этой ленты... Это все происходит потому, что мы все время спасаем положение... Сейчас надо идти к людям, надо идти на заводы... А реклама!!! В ней же название одно, она ничего не дает...» И вот уже проскальзывает главное, наболевшее: нельзя дальше работать методами, которые себя изжили. Но живая мысль тут же тонет в привычном: «Хорошо, что вам дать на подкрепление, чтобы вы не отставали? Так, «Чествование» подключим к «Черному тюльпану». А как бы повыгоднее использовать «Военно-полевой роман»?.. Конечно, за счет этого фильма мы выскочим...»

Такой принцип решения деловых вопросов, стиль работы, основанный на стремлении достичь показателей любой ценой, уже получил короткое и точное определение — инерция мышления.

Что получается на практике? В одном из курских кинотеатров — «Октябрь» — в конце прошлого года был побит своеобразный рекорд: за один день здесь было показано восемь фильмов. Здесь были и приключенческий кинороман «Женщина в белом», и комедия «Тридцать три», и судебный кинорассказ «Средь бела дня», и еще ряд лент, набранных в прокате в страхе перед невыполнением плана года. Этот страх был вполне обоснован: плановая загрузка одного из двух залов «Октября» составляла 96 процентов, второго — 71 процент. Нет ничего удивительного, что «борьба за выживание» подсказала директору «Октября» простой рыночный способ.

Но в нашем же городе, где порой, не выбирая средств, тянутся за плановой цифрой изо всех сил, найдутся и добрые примеры. Скажем, организованно и умело поработали в городе с такими серьезнейшими фильмами, как «Пацаны» и «Оглянись». Просматривая отчеты по этим фильмам тех же сельских кинодирекций, исстрадавшихся от малого количества индийской и арабской кинопродукции, нельзя не заметить, как охотно зритель откликнулся на наши отечественные проблемные фильмы, когда их предложили ему не в качестве составной части репертуарного винегрета, а в ходе продуманной и с настроением проделанной работы. Вот, верно, где кроется зерно: надо работать с каждым конкретным фильмом, чтобы к выпуску его на экран в кинофикации подходили не с позиции выгоды, а с мыслью: какую пользу тот или иной фильм принесет людям и что надо сделать, чтобы люди эту пользу увидели и поняли. При таком отношении к делу будет меньше противоречий между задачей выполнить план и донести до зрителя силу киноискусства. И вопросов не будет, почему кино и зритель часто не находят друг друга и почему наше российское село предпочитает всем фильмам «Любимого Раджу».

Г. Шаптала, киновед

Курск










теория, история, эстетическое воспитание

Кандидат искусствоведения М. Власов вслед за Р. Юреневым («ИК», 1985, № 1) размышляет о проблемах национального своеобразия в советском кино

«ЛЕНИН В 1918 ГОДУ»

Издано
о кинематографе
Рецензируем сборники
«Кино: методология
исследования»,
«Кино Болгарии»
и книгу
Якова Варшавского
«Если фильм
талантлив»

Национальное своеобразие: традиции культуры, типология характера

Марат Власов

Одна из важнейших тенденций жизни советского народа как новой исторической общности — расцвет и сближение социалистических наций. Ярко выражается она и в развитии нашего многонационального киноискусства. Понятно, что активизирующийся на наших глазах процесс сближения и расцвета братских кинематографий при всей своей убедительной наглядности требует серьезного теоретического осмысления. Последние десять-пятнадцать лет отмечены растущим интересом киноведения к детальному исследованию истории отдельных братских кинематографий, к изучению феномена многонационального советского киноискусства. И все же тут еще много вопросов или вовсе неизученных, или пока недостаточно осмысленных.

Есть ли у нас сегодня отчетливое представление о том, как конкретно проявляется в нашем кино диалектика интернационального и национального? Как будто бы ясно, что в расцвете и сближении национальных кинематографий интеграционные процессы не исключают, а подразумевают выявление, развитие, обогащение присущего каждой из них своеобразия. Однако о том, как и в чем выражается это национальное своеобразие, известно, как мне кажется, пока очень мало. Причем в работах, затрагивающих эту проблему, чаще всего наблюдается следующая странная особенность: пытаясь постичь национальное своеобразие, исследователи обычно обращаются к анализу опыта любой из братских кинематографий, кроме русской. Вольно или невольно в этом случае получается, будто в отличие от всех остальных братских кинематографий русское кино не обладает национальной самобытностью. Уверен, что никто из киноведов или кинематографистов-практиков не взял бы на себя бесполезный труд защищать столь нелепое предположение. Тем не менее, читая статьи, книги, диссертации, так или иначе освещающие национальное своеобразие, например, грузинского, украинского или молдавского киноискусства, каждый раз думаешь, что подобные работы о современном русском кино до последнего времени не издавались.

Поэтому опубликованная в начале этого года статья Р. Юренева «На экране — национальный характер»[1] представляется мне весьма своевременной.

То, чем хотелось бы поделиться с читателем на страницах «Искусства кино», ни в коей мере не претендует на окончательность и бесспорность: это лишь попытка соразмышления на взволновавшую и заставившую взяться за перо тему.

...Чем же все-таки объяснить как бы принятый киноведением «обет молчания» о национальном своеобразии русского советского киноискусства? Рискну высказать предположение, что при-

[1] «Искусство кино», 1985, № 1.

чина тут в до сих пор сохранившейся инерции теоретического мышления, характерного для начальных периодов становления и развития нашего кино. В пору гражданской войны и в 20-е годы ни мастера кино, ни критики, как известно, не склонны были рассуждать о проблемах национального своеобразия искусства. Разумеется, это было время, когда целеустремленными усилиями партии и государства, миллионов трудящихся разных национальностей претворялись в жизнь научно выверенные принципы ленинской национальной политики, когда партия настойчиво направляла развитие нашей многонациональной культуры, руководствуясь ленинским учением о двух культурах, о необходимости наследования прогрессивных духовных ценностей прошлого. Но темп преобразований был настолько высок, вера в самое скорое осуществление идеалов социализма столь велика, а ненависть к таким сметенным революцией жестоким и страшным реалиям старого мира, как национальное угнетение, национальная рознь, великодержавный шовинизм и буржуазный национализм, столь остра, что многим представлялось, будто уже завтра, с победой всемирного коммунистического братства людей труда, национальные особенности и даже национальные языки волей истории уйдут в небытие. Глобальный интернационалистский пафос лозунга, который гордо скандируют Семь пар нечистых в «Мистерии-буфф» Маяковского: «Мы никаких не наций, труд наш — наша родина» — отвечал настроениям многих молодых художников, в том числе и кинематографистов.

Сказанное, впрочем, не означает, что интернациональный пафос искусства той поры, если иметь в виду его высокие проявления, приводил к утрате национального своеобразия. Природа образности той же «Мистерии-буфф», как убедительно показали исследователи, глубоко укоренена в русской национальной традиции, в частности в некоторых жанрах фольклора. Но к этой теме мы еще вернемся.

Вполне естественно, что несколько иное отношение к вопросу о национальных особенностях искусства было характерно для возникавших в ту пору молодых кинематографий союзных республик, народы которых революция освободила не только от социального, но и от национального гнета. Обретя право на свой язык, деятели искусства этих народов при общей ориентации на интернационализм сознательно стремились опереться на национальную традицию. Кстати, многие русские кинематографисты, оказывая братскую помощь в становлении этих кинематографий, по мере сил поддерживали это стремление, сознавая, насколько важно утверждение национальной самобытности искусства для народов, освободившихся от национального гнета.

Не оттуда ли, не из далеких ныне 20-х годов, эта «сдержанность» современного киноведения, когда речь заходит о национальных особенностях русского советского кино? Если это так, то перед нами случай анахронизма, поскольку многое в отношении к этой проблеме явно изменилось уже в 30-е годы, когда и мастера, и критики стали писать о воплощении на экране русских национальных характеров и национальной истории, об освоении

традиций русского демократического искусства. К тому же взаимоотношения между нашими братскими кинематографиями уже давно переросли стадию творческой и технической помощи, которую оказывает старший младшему, и вышли на уровень равноправного взаимообмена и взаимообогащения духовными, творческими ценностями.

А главное, как сказано выше, было в том, что (об этом исключительно редко говорили практики и теоретики) уже в середине 20-х годов русское кино обладало отчетливым национальным своеобразием. Да и могло ли быть иначе? Национального своеобразия может быть лишено лишь поверхностное, схематичное произведение; наверное, не найдем мы его и в штукарских экзерсисах крайнего формализма. Если же перед нами высокое по своим идейно-художественным достоинствам реалистическое произведение — а вершинные фильмы русского советского немого кино несомненно реалистические произведения самой высокой пробы, — оно не может быть «вненациональным». Об этом убедительно писали еще наши революционные демократы. Если изображение жизни верно, то оно и народно — в этой формуле Белинский под народностью разумел именно национальное своеобразие.

Эйзенштейн, который в пору немого кино нигде не обмолвился по поводу национального своеобразия фильмов — и своих собственных, и снятых другими мастерами русского кино, — в статье «Тридцать лет советского кинематографа и традиции русской культуры», написанной в 1947 году и очень важной для понимания интересующей нас проблемы, утверждал: «...именно в ней, в великой оплодотворяющей роли традиций русской культуры, неразрывной с великими идеями большевизма и победой Октября, лежат те мощные корни, которые так головокружительно быстро и стремительно вознесли советскую кинематографию за какие-нибудь два-три года [ее] существования на роль ведущей кинематографии мирового значения» [2]. И далее: «Образы его, тенденции его, специфика его (русского культурного наследства и искусства. — *М. В.*) впитывались вместе с молоком матери теми будущими мастерами, которым к восемнадцати-двадцати-тридцати годам положено было в ногу с раскатами Октября штурмовать твердыни прошлого, возводя на них творения настоящего, перерастающего в предвидения будущего.

И мировую культуру они воспринимали, познавали и в нужный момент втягивали в необходимый для себя опыт через все многообразие своей собственной культуры, дышать которой они приучились с малых лет» [3].

В этой замечательной статье Эйзенштейн попытался сформулировать и те основополагающие черты нашей отечественной культуры, которые были унаследованы русским советским киноискусством и, по его выражению, определили его облик. Во-первых, в высшей степени свойственное ей «учительство», идея служения интересам народа, передовым общественным идеалам своей эпохи. Эту глубоко рус-

[2] Эйзенштейн С. Избр. произв. в 6-ти т., т. 5. М., 1968, с. 190.

[3] Там же, с. 191—192.

скую традицию Эйзенштейн ведет от «Слова о полку Игореве» — «первого образца пламенного политического призыва, облекающего свою высокую идейность в сверкающее великолепие поэтического творения», — через Радищева, Пушкина, Гоголя, Некрасова, Чернышевского, Герцена — к Горькому и Маяковскому, у которых «учительство» органически перерастает в коммунистическую партийность. И второе, что, по Эйзенштейну, объединяет творения предшествующей и советской культуры в неразрывную цепь, это — «сквозная тема содержания» ее идейности — «мысль о величии и героике, национальном самосознании и многонациональном единстве нашей страны и государства...» [4] Эта особенность русского искусства, по Эйзенштейну, объясняет тяготение к традициям эпоса, ибо именно эпос, как никакая другая литературная форма, способен «развернуть богатство и многообразие русской жизни, в котором чает и жаждет воплотить себя в неотрывности от просторов своей родины наш русский народ» [5].

Разве не отвечают этим обозначенным Эйзенштейном важнейшим духовным параметрам русского искусства — пламенной идейности, национальному самосознанию, идеалу многонационального единства народа, тяготению к эпосу — такие кинематографические шедевры 20-х годов, как «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Конец Санкт-Петербурга», «Шестая часть мира»? Отвечают, и причем не только на столь глубинном, фундаментальном уровне, но и на уровне более частных примет поэтики. Русский эпос лиричен. Там всегда ощутимо присутствие автора или его лирического героя, там всегда клокочет, бьется живая, беспокойная струя авторской мысли, авторского переживания. Это — свойство и древнерусской литературы, и эпических произведений нового времени и современности — от Гоголя, Л. Толстого, Достоевского до А. Толстого и Шолохова, Бондарева и Распутина. Но это же и свойство «Броненосца» и «Матери».

Та же глубокая укорененность в национальной традиции видна в принципах «ввода» в структуру фильма образов природы. «В древнерусских произведениях нет описаний бездействующей природы, служащей только фоном для повествования... она играет в них прямую, а не косвенную роль, она «событийна»... включена в самый ход повествования, в развитие сюжета... Все события русской истории получают резонанс в русской природе и тем самым оказываются удесятеренными в силе своего звучания» [6]. Но ведь еще И. Соллертинский отмечал использование в шедеврах русского кино 20-х годов «замечательного приема» повышения патетического смысла изображаемых событий путем сопоставления с процессами природы. В «Потемкине» — волны, черные тучи — это не ландшафтный аккомпанемент, не «виды», но грандиозные параллелизмы, углубленно обосновывающие бунт на корабле. В «Матери» — брезжущий рассвет, рождение дня, ледоход выра-

[4] Там же, с. 193, 195.
[5] Там же, с. 194.

[6] Лихачев Д. «Слово о полку Игореве» — героический пролог русской литературы. Л., 1967, с. 68—70.

жают «нарастание освободительного движения» [7].

Конечно, эта стилевая особенность — вовсе не обязательно след прямого воздействия древнерусской литературы или фольклора. У Пудовкина, например, не только эти «грандиозные параллелизмы», но и многие другие образные решения идут от художественного опыта Толстого. Кстати, среди передовых мастеров русского кино 20-х годов Пудовкин был, пожалуй, единственным, кто сознательно, так сказать, программно связывал свое творчество с традициями русского реалистического искусства, и прежде всего с традициями Толстого, о чем он увлеченно говорит в написанной в 1928 году статье «Как я работаю с Толстым».

Как видим, национально своеобразное проявляется на разных уровнях идейно-художественной структуры фильма — начиная с идейной концепции, композиционных принципов, характеров героев и кончая такими частными образными решениями, как, скажем, ритмическое построение монтажной фразы. И если одни из этих проявлений могут быть с достаточной полнотой выявлены лишь в результате пристального киноведческого анализа (национальное своеобразие идейной концепции, композиции, характеров и т. п.), то другие самоочевидны (скажем, национальная узнаваемость облика персонажей, интерьера), а третьи нередко можно лишь интуитивно ощутить, «угадать». Так, в монтажных ритмах «Броненосца» угадываются ритмы русских революционных песен и маршей, а в «Конце Санкт-Петербурга» замедленная смена пейзажных планов русской деревни («Пензенские... Новгородские... Тверские...») ассоциируется с интонациями протяжной, тоскливой народной песни...

Конечно, шедевры русского советского немого кино рождены революционной эпохой, в их основе — переживания и мысли художников, потрясенных впечатлениями новой действительности, вдохновленных ее идеями, идеями интернационализма. Но при этом, а вернее, благодаря этому они прочнейшими узами связаны с опытом русского национального искусства и по достоинству стоят в ряду его выдающихся явлений.

Наверное, названные Эйзенштейном коренные черты русской национальной культуры и искусства, которые определили облик русского кинематографа 20-х годов и действие которых сказывается и по сей день, можно было бы дополнить и уточнить. Так, кроме действительно многое объясняющего в русском искусстве тяготения к эпосу, оно уже на заре своего развития и особенно в последующие эпохи с не меньшей заинтересованностью и успехом осваивало возможности лирики и драмы. Кстати сказать, пронизывающее самые различные — и эпические, и драматические — произведения русских художников лирическое начало, всегда ощутимая горячая любовь к человеку позволили М. Горькому назвать русское искусство искусством прежде всего сердечным, что можно считать еще одной его коренной особенностью.

Так же как и свойственный русским людям и русскому искусству идеал добрососедства, дружелюбный интерес

---

[7] Соллертинский И. На путях к кинотрагедии. — «Кино». М., 1927, 22 января.

и стремление к духовным контактам с другими народами и культурами, о чем увлеченно и убедительно пишет в своей статье Р. Юренев, выводя эту примечательную черту из специфики географических и исторических условий формирования нашего народа. Действительно, на разных этапах развития русское искусство обнаруживало поразительную способность к чуткому восприятию мыслей, чувств, переживаний других народов, к сопереживанию их болей и горестей как своих собственных, вдохновляясь идеалом «всечеловечности» — всеобщего братского единения людей всех племен и наций. Об этом говорил Ф. Достоевский в знаменитой речи о Пушкине. И подобно тому как, по мысли Эйзенштейна, «учительство», «пламенная идейность» русского искусства в новых социальных условиях органично переросли в коммунистическую партийность, так и отмеченная только что черта «всечеловечности» стала как бы духовной предтечей социалистического интернационализма русского искусства советской эпохи.

Эти определяющие своеобразие русского искусства черты справедливо дополнить и еще одной, на мой взгляд, характерной и существенной — я имею в виду глубоко свойственную нашей национальной художественной традиции неразрывность социального и нравственного аспектов в образном постижении мира и человека, глубину и напряженность нравственного, духовного поиска, который ведут художник и его персонажи.

Можно ли рассматривать перечисленные выше черты в их совокупности как характеристику национального стиля? Отмечая многие сложности и опасности, которые поджидают исследователя на пути описания национального стиля в искусстве, автор статьи «На экране — национальный характер» считает постановку такой задачи закономерной, а задачу в принципе разрешимой. Однако, высказав меткие соображения о том, что украинское кино, начиная с А. Довженко и И. Савченко и кончая Л. Осыкой и Ю. Ильенко, сильно своим романтизмом, киргизское кино Т. Океева и Б. Шамшиева связано с фольклором, а для грузинского кино — в фильмах Р. Чхеидзе, Т. Абуладзе, Л. Гогоберидзе — характерно сочетание трагизма и иронии, автор статьи не решился определить хотя бы в столь же неполной форме признаки национального стиля русского советского кино, ограничившись замечанием, что стиль этот складывается как многонациональный. Причина этого парадоксального явления, по мнению исследователя, — как раз исторически сформированные в психологическом складе русского народа неприятие национальной замкнутости, внимание к достижениям национальных культур. Но ведь усвоение духовных ценностей соседей — близких и дальних, если оно органично, а не эклектично, обогащает национальную культуру, не лишает ее самобытности, своеобразия. Многонационально наше советское кино в целом, но каждая из составляющих эту целостность республиканских социалистических кинематографий, в том числе, конечно же, и русская, не может быть «многонациональной» — только национальной. Сугубый лаконизм и очевидная парадоксальность (что признает и сам автор

статьи) характеристики национального стиля русского советского кино, мне кажется, не случайны. Ибо сам по себе весьма дискуссионен вопрос, возможно ли существование некоего единого стиля в столь многообразном, многоголосом, многокрасочном образовании, каким является русское искусство, в том числе и киноискусство. Тем более, если иметь в виду предложенное Р. Юреневым понимание стиля как гармонического единства разнообразных элементов формы, необходимых для художественного выражения идейного содержания. Гармоническое единство содержания и формы в произведениях русского искусства достигается весьма различными, трудно поддающимися учету путями и способами. И найти в этом многообразии некий стилевой «инвариант» едва ли возможно. Поэтому я предпочел бы в данном случае говорить не о стиле, но именно о чертах национального своеобразия.

Для русского искусства в целом и для русского советского кино в частности это, повторю, его «пламенная» (то есть не умозрительная, не внешняя, но глубоко внутренняя, страстная) идейность и, как «сквозная тема этой идейности», мысль о национальном самосознании народа, обусловливающая устойчивое положение эпических форм; это и его горячая любовь к человеку («сердечность»), порождающая вторжение в эпические структуры мощного заряда лиризма; это его «всесветность», то есть — в наших условиях — интернациональный пафос и адрес; и, наконец, это неразрывность социального и этического анализа, напряженность нравственного поиска.

Разумеется, эти черты, определяющие в своей совокупности облик русского искусства, могут быть обнаружены и в искусстве других народов. По справедливому замечанию академика Д. Лихачева, «национальные черты нельзя преувеличивать, делать их исключительными. Национальные особенности — это только некоторые акценты, а не качества, отсутствующие у других»[8]. На том же, правда, имея в виду не русское национальное искусство в целом, а особенности русского национального характера, настаивает Р. Юренев: «Ни одна черта не может быть уникальной. Различны могут быть сочетания этих черт в структуре характера»[9]. Действительно, абсолютно неповторимые черты можно представить себе разве что в фантастической ситуации встречи с космическими пришельцами, но как раз в силу этой уникальности во время гипотетической встречи обе стороны рискуют совершенно не понять друг друга. У представителей рода человеческого абсолютно неповторимых черт быть не может, ибо в противном случае какие-либо межрасовые и межнациональные контакты были бы просто невозможны. Значит, и впрямь национальное своеобразие заключается не просто в наборе определенных черт, но в их системной связи, в особенностях их сочетания и нюансировки.

Кроме того, думается, было бы крайне непродуктивно отыскивать наличие всех без исключения черт, ха-

---

[8] Лихачев Д. Заметки о русском. — «Новый мир», 1980, № 3, с. 21.

[9] «Искусство кино», 1985, № 1, с. 105.

рактеризующих русское искусство в целом, в каждом конкретном произведении. Черты эти выступают по-разному в зависимости от конкретной художественной задачи, особенностей жизненного материала, природы жанра, к тому же в разные эпохи и периоды какие-то из них активизируются, другие могут уходить в тень и даже пребывать в структуре произведения, так сказать, в снятом виде. Речь ведь не о статичном, окостеневшем «перечне черт», но о глубинных, основополагающих, корневых тенденциях, которые развиваются, видоизменяются вместе с развитием жизни, с возникновением новых задач, которые ставит она перед искусством.

После всего сказанного рискну дать следующее определение. Национальное своеобразие наших социалистических кинематографий, в том числе, понятно, и русской, формируется на пересечении глубоко познанной художником жизни своего народа в его историческом развитии и чутко воспринятого опыта национальной культуры и представляет собой систему новаторски развитых, наполненных актуальным содержанием коренных, основополагающих черт национального искусства. Поскольку жизнь народа познается художником в свете социалистических идеалов, а развиваемые им прогрессивные национальные традиции обладают общечеловеческой ценностью, национальное обретает в его произведении интернациональную сущность и адрес. Поэтому при всей определенности своего интернационального пафоса дилогия М. Ромма о Ленине, «Баллада о солдате», «Судьба человека» или «Калина красная» являются столь же отчетливо русскими картинами, как довженковская «Земля» или «Белая птица с черной отметиной» Ильенко — украинскими, а, скажем, «Элисо» Н. Шенгелая или «Твой сын, земля» Р. Чхеидзе — грузинскими.

В нашем определении не сказано о творческом освоении национальным искусством инонациональных традиций, опыта мировой культуры, что, как известно, является одной из существенных закономерностей плодотворного развития искусства, тем более важной и действенной в условиях тесной взаимосвязи наших национальных кинематографий. Тут, однако, уместно напомнить уже цитированную мысль Эйзенштейна: мировую культуру национальный художник воспринимает через все многообразие собственной национальной культуры, «дышать которой» он приучается с малых лет, которую он «впитал с молоком матери».

Художник, правда, не всегда имеет возможность впитывать творения национальной классики «с молоком матери». Скажем, у И. Пырьева в его деревенском детстве, в трудовом отрочестве такой возможности явно не было. Зато с молоком матери он впитал любовь к русской деревне, к ее людям, к родной природе, народным песням и сказкам. Влюбленность в Гоголя и Достоевского пришла позже. Но все это вместе — и впечатления трудового сельского детства, и обретенный на фронтах мировой и гражданской войны социальный опыт, и познание вершин родной культуры — породило его бурное, взрывчатое и очень русское искусство — будь то жизнерадостно

звонкие музыкальные кинокомедии или психологически напряженные киноверсии романов Достоевского... Или, к примеру, Ф. Эрмлер: в детстве почти неграмотный, плохо говоривший по-русски мальчик при аптеке в глухом провинциальном городишке впервые прочел «Анну Каренину» лишь девятнадцатилетним юношей. Но потом был Октябрь, активное участие в гражданской войне, некнижное познание России и ее народа в совместной смертельной борьбе, бедствиях и победах и — жадное постижение культуры, которой суждено было стать для него родной. Так сформировался еще один крупный мастер русского советского кино, создатель выдающихся фильмов, прославивших волю и мужество русских советских людей.

Правомерны разные варианты формирования национального художника, если в итоге он обретает глубокое знание народной жизни и любовь к родному народу, к родной природе и национальная культура во всей ее целостности входят в его плоть и кровь.

В разные периоды развития искусства и общества, да и в творчестве художников, создающих свои произведения в одно и то же историческое время, национальное своеобразие способно проявляться в несхожих формах — оно может быть приглушено и на первый взгляд мало различимо, но может выступать и в сознательно форсированном, акцентированном виде. Во втором случае тема преемственности с историческим прошлым, с традициями национальной культуры, проблема национального характера выдвигаются как главные. Так, накануне и в годы Великой Отечественной войны развитие русского советского кино, отвечая актуализировавшейся общественной потребности, нашло духовную опору в героико-патриотических традициях национальной истории, в изображении ее славных героических страниц, образов исторических деятелей — патриотов Русской земли. Сознательная ориентация на постижение национально русских черт в героических образах современников, поднявшихся на защиту Родины, очевидна даже в характерных названиях многих заметных произведений той поры — будь то «Русские люди» К. Симонова или «Русский характер» А. Толстого.

Или, скажем, всем памятный и оставивший глубокий след в нашем искусстве взлет «деревенской прозы», художественно выразившей общественную тревогу по поводу противоречий научно-технической революции. Ее бурный, стремительный ход способствует становлению новых, прогрессивных форм труда и быта сельских жителей современной деревни, но и таит реальную угрозу забвения, утраты сформированных многими поколениями трудового крестьянства духовных, нравственных ценностей. А они являются неотъемлемой частью духовной культуры народа, его национальным достоянием и должны быть унаследованы и приумножены будущими поколениями русских людей. В книгах «деревенщиков» поэтизируются реалии традиционного уклада русской деревни, освященная вековыми традициями трудовая мораль крестьянина, единение с родной природой. В образах героев, в их поведении, в их речи подчеркивается традиционно русское начало.

В книгах В. Распутина и Е. Носова, В. Астафьева и Ф. Абрамова в полной мере выражено национальное своеобразие. Но я не думаю, что в меньшей мере оно выражено, скажем, в появлявшихся одновременно с этими книгами «городских» повестях Ю. Трифонова.

Лишь на первый взгляд может показаться, а это, к сожалению, в общем-то довольно распространенный взгляд, будто фильм тем более национально своеобразен, чем больше традиционных, архаических, фольклорных элементов включает его структура. Мне нравится фильм С. Овчарова «Небывальщина» — не во всем удавшаяся, не достигшая целостности, но дерзкая попытка воссоздать на экране дух и облик русского фольклора, дух и облик того, что — увы — с каждым годом нами утрачивается, что мы все больше и больше теряем. Запечатлеть, остановить это уходящее — дело нужное и важное. Но вот я думаю — в той же «Калине красной» нет столь прямого, непосредственного использования фольклорных образов, так неужели поэтому в картине В. Шукшина меньше национального своеобразия, чем в «Небывальщине»? Конечно, больше — вряд ли кто станет это оспаривать. Значит, дело не в мере присутствия на экране узнаваемых фольклорных мотивов и образов и даже вообще не в том, есть ли они там или их там нет. Суть в мере постигнутой художником правды народной жизни и в мере выявления им в своем детище основополагающих черт, свойственных русскому искусству.

Считается также, что сельский материал, так же как материал исторический и военный, дает больший простор для выражения национального своеобразия, чем жизнь современного города или крупное индустриальное строительство. В каком-то смысле это верно. Даже учитывая приметы индустриализации и урбанизации, все активнее вторгающихся в жизнь современной деревни, близость сельского жителя к земле, к природе как бы сокращает временну́ю, историческую дистанцию, отдаляющую его от наших предков-землепашцев, создателей фольклора. И военная тема, и историческая (которая весьма часто решается как военная), включающие мотивы ратного подвига во имя Родины, даже несмотря на изменившуюся технику войны, отсылают наше воображение к образам былинных богатырей или дружинников Игоря Святославича. Внутренняя связь с не очень далеким и самым отдаленным историческим прошлым тут настолько ощутима, что порой и помимо авторского намерения в зрительском сознании возникают вполне определенные культурно-исторические ассоциации.

В то же время сама, так сказать, фактура крупного индустриального города — городской улицы, квартиры в многоэтажном доме, завода, фабрики, научной лаборатории — чаще всего национально нейтральна. Что же, значит, фильм о современной городской жизни выпадает из национальной традиции, являя собой некоторое вненациональное или безнациональное искусство? Если в фильме художественно полноценно исследуются глубины характеров, конфликтов, обстоятельств, национальное свое-

образие он, конечно, сохранит, в нем обязательно скажутся свойственные национальной традиции корневые, фундаментальные черты. Разве в таких, например, фильмах, как «9 дней одного года» или «У озера», «Укрощение огня» или «Частная жизнь», «Остановился поезд» или «Премия», мы не ощущаем объединяющей их пламенной (по слову Эйзенштейна) идейности, разве, тяготея то к эпике, то к драме, не согреты они во всех случаях искренним, проникновенным лиризмом, разве не трогают они нас горячей сердечностью, разве не пронизывает их атмосфера напряженных нравственных размышлений и, наконец, разве не отчетливо ощутим их интернациональный адрес!

Силовые линии, формирующие национальный облик фильма, сплетены, замкнуты на фигуре героя, являющего собой положительный национальный характер. Проблема положительного национального характера рассмотрена в статье Р. Юренева теоретически углубленно и, на мой взгляд, верно. Именно в национальном характере — глубоко прав Р. Юренев — самая активная точка выражения национального своеобразия фильма и тем более фильма «городского», где, как уже было видно, среда, «антураж» далеко не всегда способны помочь этому выражению.

Они очень разные — герои, представляющие на экране современный русский характер: внутренне сосредоточенная, погруженная в раздумье вчерашняя десятиклассница Лена Бармина, шумливая, эксцентричная ткачиха Паша Строганова, спокойный, корректный начальник строительства Губанов, резкий, экспансивный главный инженер Ниточкин, крутой, жесткий председатель колхоза Егор Трубников, волевой Башкирцев, легкий, контактный, улыбчивый директор Степан Сечкин, бывшая работница, а потом директор фабрики энергичная Катерина Тихомирова, простецкий, уступчивый с виду бригадир Потапов, властный, начальственный директор завода Абрикосов, едкий, ироничный, преисполненный энергии следователь Ермаков, цельные, волевые, смелые, берущие всю ответственность на себя Захар Дерюгин и командир производства Кириллов... Или возьмем складывающиеся в коллективный портрет образы из фильма «Торпедоносцы». Что же объединяет это многообразие порой резко несхожих героев, со всеми особенностями их поведения, темпераментов, манер в единое понятие — русский характер? Р. Юренев предпринимает попытку ответить на этот непростой вопрос. В фильмах, пишет он, «вошедших уже в историю нашей культуры, и в картинах молодых отчетливо проступают черты русских героев, русского национального характера, с его силой и широтой, с его мягкостью и лиризмом, с его стремлением к справедливости, к победе совести и добра»[10]. Формула краткая, но достаточно емкая, хотя, разумеется, не исчерпывающая. Конечно, и в этом случае искать точных соответствий перечисленных черт русского характера в конкретных героях — дело неблагодарное. Скажем, Башкирцева и Трубникова вряд ли назовешь мягкими и лиричными, хо-

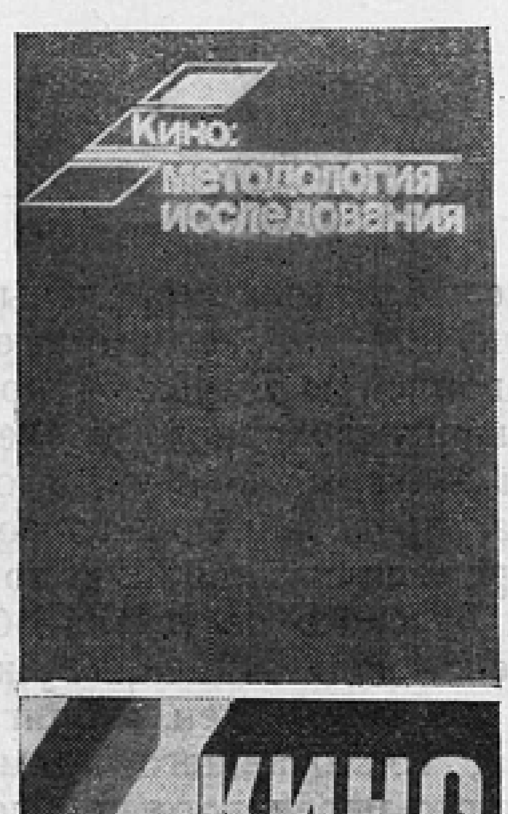
---

[10] «Искусство кино», 1985, № 1, с. 119.

тя оба они обладают и силой (нравственной в первую очередь), и широтой (замыслов, планов, деяний). Но если под широтой разуметь русскую удаль (о которой не раз упоминается в статье), то это качество едва ли найдешь у Потапова, и т. д. Таким образом, предложенная формула — не перечень непременно в полную силу проявляющихся в каждом конкретном характере нравственно-психологических черт, а, скорее, тот отложившийся в самосознании народа и его художников идеал русского человека, который подчас интуитивно ощущает художник, наблюдая жизнь и при этом не эмпирически отражая на экране свои жизненные впечатления, а концентрируя, типизируя их в свете этого идеала. Почему нужно это подчеркнуть? Дабы не подвергнуться соблазну — и практикам, и критикам — мерить героев какой-то общей меркой, скрупулезно сличая воплощенный на экране характер с формулой, с суммой непременных черт. Ясно, что это могло бы привести к схематизму, иллюстративности.

Если же избежать ненужной в данном случае скрупулезности, то в рамках этой широкой формулы мы ощутим как национально русские не только, скажем, героические характеры Андрея Соколова, полковника Млынского или любимых экранных героев В. Шукшина, кровно связанных с землей, с ее нравственными заветами, его же Егора Прокудина, мучительно, трагически переживающего свой разрыв с незыблемыми моральными постулатами, и не только, к примеру, строгую, иконописную Дарью — суровую хранительницу духовного наследия уходящей Матёры, но и ученого-физика Гусева, представляющего собой как бы современную вариацию традиционного для русского искусства образа интеллигента-подвижника, служителя высокой гуманной идеи, и бригадира Потапова, воплотившего приметы современного передового рабочего с вошедшим в кровь чувством рабочего коллективизма, умением широко, по-государственному мыслить и действовать... Мне уже приходилось писать на страницах журнала о том, что в «Прощании» фигуры Дарьи и Воронцова, как бы полярно разведенные в сюжете, при ближайшем рассмотрении обнаруживают свою внутреннюю близость — равновеликостью своей духовной наполненности, мерою «пламенной идейности». Сейчас я бы добавил, что в этой внутренней близости столь внеш не несхожих образов отчетливо просматривается родство двух национальных положительных характеров.

Весь опыт нашего социалистического экрана свидетельствует: активизация взаимообмена духовными ценностями, творческими открытиями между нашими республиканскими кинематографиями — магистральный путь их сближения. Оно осуществляется через расцвет национальных кинематографий, через полное, широкое выявление национального своеобразия каждой из них.





издано о кинематографе



Кино: методология исследования. М., «Искусство», 1984

70-е и особенно 80-е годы в советском искусствознании характеризуются выдвижением на первый план методологических вопросов. То, что и киноведение активизируется в этом направлении, свидетельствует сборник «Кино: методология исследования», подготовленный ВНИИ киноискусства (серия «Актуальные проблемы теории кино»).

Пожалуй, можно согласиться с его авторами, когда они отмечают, что киноведение до последнего времени уделяло недостаточное внимание логике и методологии научных исследований, а тем более систематизированному анализу их истории. В то же время они не забывают всего того положительного и ценного в этой области, что должно быть, несомненно, записано в актив советской науки о киноискусстве. В первую очередь в сборнике назван наиболее представительный обзор методологических проблем советского киноведения, данный в «Искусстве кино» (1976, № 11—12) на основе проведенного редакцией обстоятельного их обсуждения.

Одна из ведущих тем рецензируемого издания — народность искусства как принцип изучения кинематографического процесса. В статье В. Баскакова, открывающей сборник и его первый раздел, посвященный

теоретическим проблемам современного киноведения, эта категория комплексного и универсального характера пристально рассматривается на различных уровнях. Автор убедительно опровергает концепцию «массового» и «элитарного» искусства, по существу, заменяющую проблему народности проблемой социо-культурной функциональности кино. Здесь, как и в предыдущих своих работах, В. Баскаков касается сложных вопросов классификации современного кинематографа капиталистических стран, не соглашаясь с теми, кто разделяет его на массовый, коммерческий и поэтому, мол, априори реакционный и некоммерческий и якобы уже по этой причине прогрессивный и антибуржуазный.

Взаимопроникновение еще недавно полярных стилевых и жанровых тенденций породило в западном искусствоведении идею перекрестного опыления «высоких» и «низких» жанров экрана. Рассматривая ее, О. Макаров проницательно замечает, что достаточно широко распространенное в 70-е годы «взаимообогащение» элитарных и массовых форм буржуазной художественной культуры представляет собой не что иное, как мобилизацию внутренних резервов господствующей идеологии в трудные для правящего класса времена. Справедливо называя массовость искусства одной из самых сложных проблем культуры XX века, исследователь полагает, что «понятия «масса», «массовость» приобретают ту или иную качественную определенность в свете учения о народе — творце истории в ее всеобщих и национальных измерениях» (с. 40).

Статьи В. Соколова и И. Вайсфельда объединяет не только близкая тема — современные тенденции киноведческой мысли, раскрытые, правда, на различном материале (в первой рассматриваются позиции зарубежных авторов, а во второй речь идет о методологии отечественного киноведения), но и характерное для них стремление разобраться в причинах развития и смены теоретических концепций, определить степень их зависимости от стилей научного мышления, сформировавшихся за пределами киноведения.

Процессу теоретизации киноведения, полагает В. Соколов, присуще формирование его как единой многодисциплинарной области научного знания, расширение и изменение его взаимосвязей с другими науками. Теоретизация киноведения ставит особенно остро задачу уточнения и даже пересмотра терминологического словаря науки о киноискусстве. Игнорирование многоаспектности, системности взаимосвязи дисциплин современного киноведения, их иерархической соподчиненности может привести, считает он, к односторонним тенденциям в исследовании киноискусства, к генерализации одного из уровней анализа. И. Вайсфельд пишет о недостаточности старых подходов к истории кино, отмечает тягу к синтезу, к поискам контактов со смежными науками. Положительно оценивая приход в киноведение за последнюю четверть века философов, социологов, специалистов в области литературы, театра, появление их работ, в которых проблематика экрана рассматривается в контексте этих наук, он в то же время предупреждает об опасности утраты предметности киноисследований.

Размывание границ киноведения, считает И. Вайсфельд, может вызвать такие последствия, как, например, претензию какой-либо одной науки на монопольное положение представительницы единственно истинного знания (так выглядели иные выступления исследователей знаковых систем) или, скажем, недооценку возможностей традиционных методик, якобы меркнущих перед лицом новаций, заимствованных из других наук; это означало бы недоверие к ценному опыту, накопленному киноведением, в том числе к несомненным достижениям советской теории кино прошлых лет.

Теоретико - методологическим проблемам изучения истории

советского многонационального кино посвящена статья Л. Маматовой; автор внимательно разбирает вышедшие в свет труды по истории национальных кинематографий, ставит общие вопросы исследования процесса взаимообогащения киноискусства братских народов. Дальнейшее углубление исследований советского многонационального кино как сложной динамической целостности Л. Маматова связывает с возможностями сравнительно-исторического и типологического анализа.

Темы, затронутые в первом, наиболее обширном разделе книги, получают свою дальнейшую разработку в ее втором разделе, озаглавленном «Образная природа фильма». В статье Л. Козлова в центре внимания та часть (причем существеннейшая) теоретического наследия С. Эйзенштейна, в которой подробно исследуются особенности массового восприятия произведений киноискусства, «секреты» его воздействия на широкую аудиторию. Автор убедительно показывает, что Эйзенштейн, решая проблему коммуникативности фильма, выявляя структуру воздействия произведения на восприятие публики и выдвигая теорию «монтажа аттракционов», менее всего имел в виду то, что в нынешних теориях «масскульта» называется манипулированием массовым сознанием. Выводы, к которым приходит Л. Козлов, перекликаются с тем, о чем писал в своей статье В. Баскаков, говоря о том, что советский кинематограф сформировал феномен нового советского зрителя и сумел на протяжении десятилетий вести зрителя за собой. Это было достигнуто, как мы помним, не снижением требовательности к качеству фильмов, не потаканием любым зрительским вкусам и настроениям, а усилением идейно-воспитательной функции кино.

Об этом же пишет Л. Зайцева в статье о методологии анализа некоторых стилевых особенностей фильма, касаясь его связи с общественной атмосферой эпохи, в чем она видит истоки формирования стиля. Имея в виду «монтаж аттракционов» Эйзенштейна и «эффект Кулешова», она также считает, что новый тип экранного мышления, воплощенный в монтажно построенном образе, был буквально велением времени, когда пробуждение социальной сознательности масс потребовало от искусства участия в осмыслении и оценке явлений действительности.

Важный вопрос о переходе словесной образности в кинематографическую как одном из главных этапов в рождении фильма разбирается в содержательной статье М. Зака. Соотношение двух типов образности, по его мысли, постоянно меняется и поэтому требует систематического изучения.

В статьях третьего раздела («Кино и художественная культура») обсуждаются методологические аспекты критического анализа буржуазных теорий в связи с определением места кино в культуре современного капиталистического общества. На обширном фактическом материале К. Разлогов выявляет некоторые узловые моменты исследования кино в социокультурном контексте. Так же, как и в первых статьях, определивших в известной мере направленность всего издания, автор раскрывает неразрешенные в пределах буржуазного сознания противоречия между негативистами и апологетами кино как массового зрелища. Отвергая автоматическое разграничение «массового» и «элитарного», коммерческого и авангардистского, повествовательного и неповествовательного кино, К. Разлогов показывает, что в пределах каждого из подразделений, как и в кинопроцессе в целом, сохраняется господствующее положение реакционной культуры, хотя механизмы, обеспечивающие это господство, бывают различны.

Споров о судьбах искусства в век НТР касается и Р. Соболев. В его статье в центре внимания — проблематика «массовой культуры», сложные моменты ее функционирования в условиях подчас ничем не ог-

раниченного тиражирования произведений и их практически мгновенного распространения в массах. Особенно интересует автора вопрос о множественности и подвижности уровней в «массовом искусстве» в связи с дифференциацией зрительской аудитории. Не проходит он и мимо процесса усреднения стилевых, жанровых и других художественных структур фильма, когда создаются произведения, способные удовлетворить самые разнообразные вкусы. Это, по его предположению, ведет формы массовых искусств, хотя и не всегда, к подъему, а не к упадку. Вопрос заслуживает более широкого рассмотрения. Как соотносится многослойность аудитории с путями роста художественной культуры? Думается мне, что в сборнике связь современного кинематографического процесса с перспективами поступательного движения культуры могла бы быть прочерчена более выразительно.

Последняя статья сборника оценивает то, как современная теория кино рассматривает взаимодействие киноискусства и фотографии. Считая этот вопрос одним из ключевых, Г. Пондопуло привлекает к анализу работы таких зарубежных киноведов, как А. Базен, З. Кракауэр, Р. Арнхейм, отмечает в них, наряду с наиболее ценным, и спорное, а во многих случаях и неверное в понимании природы новых искусств. Автор подчеркивает, что процесс создания художественного образа в искусствах, использующих фотографический способ воспроизведения действительности, связан не только с формальной (средства выражения), но и с содержательной (способ мышления) стороной их художественной специфики, не только с тем новым ви́дением действительности, которое при этом возникает, но и с расширением возможностей образно-художественного мышления.

В одной из статей сборника затронут вопрос о терминологическом аппарате науки о кино. Было бы целесообразно сделать его предметом обстоятельного разговора. Ведь на разработке проблем киноведения и искусствоведения в целом до сих пор отрицательным образом сказываются неупорядоченность терминологии, своеобразный терминологический хаос и произвол. Отдельные следы этого, увы, ощущаются и на страницах рецензируемой книги, что еще раз напоминает о сложившейся сегодня в киноведении общей ситуации.

Н. Парсаданов

Я. Варшавский. Если фильм талантлив. М., «Искусство», 1984

В одной из последних глав своей новой книги Я. Л. Варшавский говорит о важности приобщения зрителя к «исповедническому» разговору с человеком, создающим искусство. Может быть, поэтому и разговор, который в ней ведется, на редкость откровенный. Книга примечательна не только своей доступностью для всех, кому важен такой разговор, но и открытостью позиций критика, энергией движения исследовательской мысли, внутренней логикой ассоциативных рядов.

Среди множества острых проблем искусства всегда одна из самых кардинальных — проблема таланта. Найти ключ к «механизму» его реализации — значит проникнуть в тайны истинного зрительского успеха кинематографа, осознать возможности экрана в переустройстве «интерьера души» современника. Слова В. И. Ленина о силе авторитета, силе энергии, опытности, разносторонности, талантливости имеют самое непосредственное отношение и к деятелям искусства.

Раздумья ведущих кинематографистов о таланте как важнейшем из слагаемых в про-

цессе создания любого произведения открывают книгу Я. Варшавского. Самый принцип сопоставления нескольких десятков разрозненных суждений, внешне, казалось бы, ничем между собой не связанных, объясняет выбранный подход к материалу, дает как бы общую точку отсчета всем приведенным мнениям, объясняет замысел книги. Каковы условия формирования таланта? Как сопрягаются одаренность личности и характер времени? Возможно ли вычислить критерий талантливости или его каждый раз по-своему выявляет каждая новая эпоха, вдохновляющая творчество художника? В монтажном чередовании разнохарактерных высказываний прочитывается убежденный ответ автора книги на эти вопросы.

«Кинематография — не сумма фильмов, а их последовательность; это последовательность развивающихся мыслей о современности, где есть место и соревнованию рассказчиков, и спору между ними, и смене мнений» (с. 38). В подтверждение этому Я. Варшавский приводит множество фактов из истории нашего кино, примеры из сегодняшней практики, показывающие, насколько обусловлено временем развитие экранного мышления. Неизменно обращенное к человеку, оно устремляется все к новым способам и формам образного обобщения — в зависимости от того, каково, по мнению художника, соотношение личности и общества, героя и социальной среды, насколько глубоки изменения, происходящие в общественной жизни и в искусстве.

Пожалуй, самое значительное и плодотворное в данном исследовании — это рассмотрение «истории личности», эволюции образа героя: от «эмблемности», обозначающей время, к сложившимся характерам, а затем и к индивидуальностям складывающимся. Анализируя этот процесс, автор показывает последовательное обновление элементов художественной системы фильма, изменение их взаимосвязи.

Если в двух первых главах говорится о кинематографической классике, то центральную часть книги занимает день сегодняшний: речь идет о мастерах среднего и молодого поколений, чье творчество складывалось и развивалось на наших глазах. Это Л. Шепитько, О. Иоселиани, Н. Михалков, Г. Панфилов, В. Шукшин, С. Микаэлян, В. Абдрашитов и другие известные режиссеры, актеры, драматурги.

Я. Варшавского интересуют продолжение эпоса в нашем кинематографе, нравственные искания сегодняшнего фильма, судьбы современной комедии, притяжения и отталкивания игрового кино и документального. «Кровная связь документального кино с игровым, — заключает он, — не в подмене одного способа строить произведение искусства другим, а в проникновении творческих идей сквозь изменчивые границы жанров» (с. 62).

В свете данной мысли утверждается активное авторское начало современного фильма. Об этом — практически вся третья глава книги. А далее Варшавский исследует проблему зрительского восприятия.

Содержательность поэтики фильма нуждается в особой зрительской чуткости. «Ядром ореха» здесь становится многосторонность авторского дарования. «И Гайдн, и Гойя, и Толстой» — такой, в идеале, видится Я. Варшавскому личность талантливого режиссера. Но многие ли в залах кинотеатров, резонно спрашивает он, окажутся в той же мере талантливыми зрителями? Способными уловить все богатство кинематографических образов, объемность и глубину экранного повествования?

Критик не обнадеживает: далеко не все. Однако он не берется, к сожалению, за рассмотрение реальной картины проката и пропаганды фильмов, практики кинообразования. Отсюда, мне кажется, и некоторая отвлеченность упований автора на «репетиции зрителя», попытка прибегнуть к рецептам, которые обычно оказываются спорными.

Видимо, поэтому четвертая глава книги несколько фрагментарна, в ней последовательный анализ иногда подменяется отдельными, ассоциативно не перекликающимися наблюдениями. Монтажный принцип всей композиции исследования, скрепленной решением единой авторской сверхзадачи, здесь уже не срабатывает. Причины трудной зрительской судьбы многих талантливых картин остаются невыясненными. А ведь это проблема проблем!..

Но завершается книга оптимистическими «заметками на полях». Их объединяет вновь обретшая убедительность ведущая авторская мысль: подлинное искусство и широкое зрительское признание совместимы.

На множестве примеров Я. Варшавский показывает, что путь к истинному успеху фильма в зрительской аудитории — не путь компромиссов, а дорога новаторских поисков. В них по-своему должны участвовать и зрители, которым необходимо непрерывно расти, повышать культуру художественного восприятия. Ибо искусство экрана может плодотворно развиваться лишь при взаимной требовательности, взаимной ответственности.

Очень нужную, своевременную книгу написал Я. Варшавский. Она побуждает к размышлениям, к самоанализу.

Л. Зайцева

Кино Болгарии. Сборник статей. М., «Искусство», 1984

В начале минувшего десятилетия болгарское кино вышло на авансцену европейского кинематографа, превратившись из кинематографии, время от времени поражавшей неожиданными фильмами-одиночками, яркими авторскими индивидуальностями, в цельный идейно-художественный организм, обладающий собственным лицом, темпераментом, интонацией, настроением. Не мудрено, что кинематография эта мгновенно привлекла к себе внимание зарубежной критики, просто-таки заполнившей нешумные до поры кинофестивали отечественных фильмов в Варне. Не мудрено, что критика немедленно принялась описывать, открывать, осмыслять на всех европейских языках новый кинематографический феномен. Советская критика была одной из первых в открытии «болгарского чуда», хотя, строго говоря, никакого чуда в этом не было. Внимательно и пристально рассматривалось болгарское кино 70-х годов в дискуссии, опубликованной на страницах журнала «Искусство кино», в статьях А. Караганова, М. Туровской, Ю. Ханютина, в брошюрах Н. Ермаш и Н. Суменова, анализировавших новые факты, явления и события в братской кинематографии, пытавшихся определить их истоки, их место в современном кинопроцессе, их перспективы на кинематографической карте Болгарии, в мировом киноискусстве.

Однако каждая из этих статей в отдельности и даже все они вместе еще не представляли системного исследования болгарского кино минувшего десятилетия. Такую задачу можно было выполнить лишь в коллективном труде, взяв весь комплекс проблем, связанных с новым качеством болгарской кинематографии. Не случайно замысел подобной работы появился еще в конце 70-х годов — одновременно в Болгарии и Советском Союзе. И неслучайно исследование это создавалось в содружестве советских и болгарских критиков, являясь первой попыткой такого рода (изданная ранее книга «50 фильмов ДЕФА», в сущности, не коллективная монография, а антология рецензий на лучшие фильмы).

Авторы сборника не ограничиваются рамками названного десятилетия. И В. Баскаков в предисловии, и И. Знепольский в обстоятельной статье, фактически выполняющей как бы роль второго предисловия, и многие другие авторы постоянно соотносят явления и события киноискусства 70-х годов

со всей историей социалистического болгарского кинематографа. И это соотнесение с не столь уж далеким прошлым (всего два десятилетия отделяют первый фильм новой Болгарии от «Козьего рога», отметившего начало «болгарского чуда») убедительно свидетельствует о том, что кинематограф 70-х появился отнюдь не как Минерва из головы Юпитера, но как естественное и закономерное следствие тех процессов и тенденций, которые складывались на протяжении всей биографии болгарского кинематографа. Очень точно замечает И. Знепольский: «...когда налицо общая внутренняя готовность к изменениям, даже единичная попытка в художественном процессе имеет большое значение. И случается, как это было с «Козьим рогом» (1972, режиссер М. Андонов), что одно-единственное произведение оказывается способным изменить направление развития. Даже не будучи ничем подкреплено, оно само становится выразителем новой тенденции» (с. 25—26).

Впрочем, нежелание замыкать исследование жесткими рамками данного феномена — лишь одна из особенностей рецензируемой книги. Другая заключается в стереоскопичности анализа. Особенность эта кажется мне одной из самых плодотворных на нынешней стадии развития нашего киноведения.

Это достоинство создает удивительно свободную, раскованную композицию книги, в которой конкретная тематика и конкретная проблематика не ограничены рамками той или иной статьи, они как бы наплывают друг на друга. Варьируются сходные наблюдения, доказательства, предположения, но в ином, зачастую неожиданном ракурсе, в неожиданном соотнесении обстоятельств и фактов, на первый взгляд далеких друг от друга, но обнаруживающих вдруг типологическую общность. И не случайно так часто и так охотно употребляется на страницах сборника слово «типологический». По-моему, здесь едва ли не впервые для нашего киноведения конкретная национальная кинематография рассматривается как сложная динамическая система, отдельные элементы которой прочно взаимосвязаны.

Относится это в первую очередь к работам, анализирующим игровой кинематограф 70-х годов в самых разных аспектах, поворотах темы, даже в разных хронологических отрезках; так, статья Ю. Ханютина посвящена всего двум кинематографическим сезонам — 1975—1976 годов, правда, сезонам сердцевинным, определяющим, а М. Туровская ограничила поле исследования лишь тремя фильмами. Статьи В. Баскакова, И. Знепольского, А. Караганова охватывают кинематограф 70-х целиком, как процесс, как феномен, как типологическое единство; И. Дечев пишет об актерской школе, Н. Станимирова — о болгарской режиссуре (замечу в скобках, что мне не хватает здесь столь же обстоятельной и подробной статьи о кинодраматургии этих лет, ибо литературное творчество Хайтова, Радичкова, Мишева и других писателей в некоторых случаях оказывалось для кино Болгарии существеннее, чем режиссура, переносившая их произведения на экран).

Авторы сборника не ограничивают себя лишь игровым кино, исследуют в контексте общих процессов и тенденций кинематограф документальный, научно-популярный, мультипликационный.

Неигровой кинематограф, оказываясь в одном ряду с игровым, свидетельствует о том, что процесс саморазвития и самоосознания болгарского кино как искусства был единым и неделимым, что неигровое кино нередко прокладывало дорогу тенденциям и явлениям, еще не явным и не осознанным в кино художественном. Тем более, что четкой производственной границы между работой в разных видах кино болгарские кинематографисты не знают.

Обстоятельно, я бы сказал, даже несколько академично рассказывает Л. Черноколева в

статье «Личность — актуальная тема» в основном о документальном кино. Другим видам неигрового фильма посвящены статьи А. Тихова и С. Асенина.

Общую панораму кинематографического десятилетия, взятую в самом широком тематическом и жанровом измерении, дополняют статья И. Стефанова «В коммуникативном поле кино» — монографическое, несмотря на малый объем, исследование болгарской киноаудитории 70-х годов, позволяющее увидеть эстетические процессы десятилетия в зеркале кинопроката, почувствовать обратную связь, возникающую на линии «экран — зрительный зал» и «зрительный зал — экран», и исследование В. Игнатовского, посвященное проблематике телевизионного сериала.

Здесь, в сущности, надо было бы поставить многоточие, ибо у книги, о которой идет речь, просто не может быть конца: 70-е годы уже давно перешли в 80-е, и этот период требует нового анализа, нового осмысления, то есть новой книги — «Кино Болгарии. 80-е годы».

Как напутствие будущим изданиям мне хотелось бы сказать о том, чего не хватает в рецензируемой книге. А не хватает в ней двух вещей, очень разных и по-разному важных.

Во-первых, справочного аппарата, указателей фильмов, имен и фамилий, что затрудняет работу со сборником, рассчитанным скорее на профессионалов, чем на любителей легкого чтения. Впрочем, это относится практически ко всем книгам по кино последних лет и требует решения в централизованном порядке.

Во-вторых, нескольких строк, посвященных человеку, придумавшему эту книгу, наметившему ее цели, границы, даже состав авторов, — Юрию Ханютину, сделавшему для взаимопонимания и сотрудничества наших двух кинематографий больше, чем кто-либо другой. Очень жаль, что упущен столь удобный случай вспомнить об этом.

Мирон Черненко

Ученый, критик, публицист

К 70-летию А. В. Караганова


А. В. Караганов
Фото Ю. Федорова

Пять лет назад посол Болгарской Народной Республики в Советском Союзе вручил орден Кирилла и Мефодия I степени доктору искусствоведения, профессору Александру Васильевичу Караганову. Этой высокой и почетной наградой был отмечен большой вклад секретаря Союза кинематографистов СССР в укрепление братской дружбы и всестороннего сотрудничества болгарских и советских мастеров экрана.

Александра Васильевича хорошо знают, а его книги ценят не только в Болгарии. Один из организаторов и руководителей Союза кинематографистов, он не раз бывал в странах социалистического содружества, не раз участвовал во встречах у нас в стране с кинематографистами из Софии, Берлина, Варшавы, Улан-Батора, Будапешта, Праги и Братиславы, Бухареста, Ханоя, Гаваны, Белграда. Это — одна из областей многосторонней работы общественного деятеля, искусствоведа, критика, публициста, пропагандиста социалистической кинокультуры. О встречах с товарищами по искусству, о дискуссиях с недругами нашего экрана А. В. Караганов рассказал в книге «В спорах о кинематографе» (1977), получившей широкую известность. «Мировой экран пронизывают токи времени, наполняют социальные страсти высокого напряжения, на нем сталкиваются ускорители и замедлители общественного развития»,— писал ученый-коммунист и развернул перед читателями панораму этой ожесточенной борьбы — политической, идеологической, эстетической, нашедшей выражение в многочисленных международных симпозиумах, конференциях, «вольных трибунах», в которых автору довелось участвовать.

Этой же проблематике посвящена монография «Киноискусство в борьбе идей», где дан четкий классовый анализ сложной общественно-политической ситуации, в которой советское кино занимает твердые гуманистиче-

ские, демократические позиции, утверждает идеалы мира, прогресса, социализма.

Книги, статьи, выступления Александра Васильевича Караганова отличает всестороннее знание материала, в них привлекают прежде всего тонкость и точность анализа и высокий уровень исследовательской мысли, всегда нацеленной на самые важные, остроактуальные проблемы современного искусства. Во всем, что пишет ученый, будь то серьезный теоретический труд «Не только отражает, но и творит» (1981), небольшие книги и популярные брошюры, чувствуется большая философская и эстетическая культура и отличная научная школа.

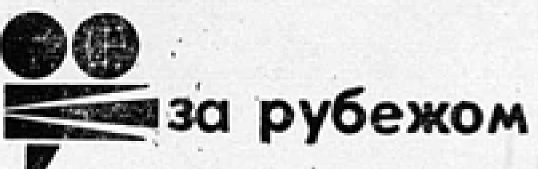
Этой школой для Александра Васильевича был легендарный Институт истории, философии и литературы имени Н. Г. Чернышевского, давший за недолгое, увы, время своего существования многих выдающихся лингвистов, искусствоведов, прозаиков, поэтов. А. В. Караганов — из славного племени ифлийцев, из их первого выпуска 1939 года. Вместе с ним и немного позже из института вышли А. Твардовский, В. Озеров, А. Анастасьев, М. Кузнецов, С. Наровчатов, Д. Самойлов, П. Коган, М. Кульчицкий... Начинал Александр Васильевич как литературный критик и театровед — сразу же были замечены его статьи о М. Горьком, А. Афиногенове, А. Арбузове, Н. Погодине, монографии «Чернышевский и Добролюбов о реализме» (1955), «Александр Афиногенов» (1957), «Характеры и обстоятельства» (1959). Добрым словом до сих пор вспоминают киноведы его работу в издательстве «Искусство» — сначала главным редактором, а с 1960 года — директором.

С середины 60-х годов А. В. Караганов в основном служит одной музе — «десятой». Огромную работу в Союзе кинематографистов он сочетает с научной, публицистической, педагогической. В центре его киноведческих интересов — экранная Лениниана и творчество В. Пудовкина. Фильмы о вожде Октября специально рассмотрены в работах «Огни Смольного. Статьи о фильмах и пьесах» (1966), «Фильмы о Ленине, о революции» (1966), «Кинолетопись революции» (1977) — о киноленининиане, конечно, речь шла и в других его исследованиях. Крупным событием нашего киноведения стала монография «Всеволод Пудовкин» (1973), вышедшая через десять лет вторым изданием. Это лучшее, что у нас написано о выдающемся режиссере и теоретике.

Читатели хорошо знают критика Александра Караганова, автора вдумчивых, остропроблемных газетных и журнальных статей, живо откликающегося на значительные явления современного кинопроцесса. А мы вместе с кинематографистами и любителями экрана сердечно поздравляя Александра Васильевича с юбилеем, обращаем и слова благодарности к нашему товарищу по работе — члену редколлегии «Искусства кино», чье всегда заинтересованное, активное и разностороннее участие в жизни журнала мы высоко ценим.

Доброго здоровья Вам, наш дорогой друг, и новых творческих успехов!

Редколлегия и редакция «Искусства кино»





Статья
о кинематографе
арабо-африканского
региона

«Звезды» мирового
кино:
династия Капуров

Зарубежный фильм
на нашем экране:
«Великан»
(Венгрия)

«Гнездо»
(Испания)

Синерама



Представители
кинематографической
династии —
Рандхир Капур,
Радж Капур,
Ранджив Капур,
и Риши Капур
на Московском
фестивале
1983 года

Фото Н. Гнисюка

В оформлении
использован
кадр из фильма
«Бродяга»

Послание зрителю

Заметки об арабо-африканском кино

Валентина Иванова

В нынешнем году в столице Буркина Фасо (так теперь называется Верхняя Вольта) Уагадугу состоялся очередной — уже девятый по счету — Панафриканский кинофестиваль (ФЕСПАКО). Ему предшествовал проходивший осенью 1984 года юбилейный X МКФ в Тунисе — «Карфагенские дни кино», самый крупный и представительный кинофорум стран арабо-африканского региона. Вместе с традиционным Каирским фестивалем эти киносмотры представили на суд публики и прессы широкую и весьма пеструю панораму кинематографа нескольких десятков государств, находящихся на самых различных уровнях социального и экономического развития.

Сразу же необходимо отметить, что в последнее время положение в кино большинства стран Азии и Африки осложняется приобретающим все более активные формы западным вмешательством, попытками расколоть движение кинематографической солидарности независимых государств двух континентов. Собственно, подобные попытки никогда и не прекращались — на протяжении вот уже двадцати с лишним лет. Проникновение на внутренний рынок, вмешательство в прокатную политику, экономическое давление и даже прямой шантаж со стороны ведущих киномонополий Запада практиковались и раньше, прежде всего в отношении молодых кинематографий Азии и Африки. Однако с начала 80-х годов «экранная агрессия» США и некоторых западноевропейских стран расширилась по масштабам, стала гораздо изощреннее по своим методам, о чем не случайно так много говорилось на последнем фестивале в Уагадугу Но одновременно на этом киносмотре, на форуме в Карфагене выявилось и другое — решительное противодействие внешним негативным влияниям, которое заметно в ряде работ африканских и азиатских кинематографистов, в трудных условиях создающих искусство, близкое к правде жизни, черпающее из сокровищницы народной культуры, касающееся злободневных проблем действительности.

Вот почему с фильма «Дни страданий» (автор сценария и режиссер Поль Зумбара), показанного Буркина Фасо на фестивале в Карфагене и на ФЕСПАКО-85, мы и начнем наш разговор о сегодняшнем состоянии арабо-африканского кино.

На первый взгляд лента Зумбары может показаться почти документальной зарисовкой, сделанной любительской камерой. Между тем здесь есть сюжет, пускай наивный и бесхитростный, но намеченный четко по знакомой схеме «богач — бедняк», хотя, если разбираться строго, богач как таковой в фильме отсутствует. «Исполняющим обязанности богача» в картине выступает деревенский лавочник. Как и положено во всякой притче, в его фигуре есть нечто загадочно-символическое: подобно пауку, он терпеливо подстерегает свою жертву, плетет паутину мелких заговоров и интриг... А против него — двое молодых парней, которые (подумать только!) мечтают здесь, в Сахели [1], развести сад. Самый настоя-

Термин «арабо-африканское кино» используется автором статьи как условное обозначение группы национальных кинематографий ряда государств Азии и Африки, отобранных прежде всего по признаку географической близости.

[1] Полоса полупустынь и опустошенных саванн в Африке, переходных от пустынь Сахары к типичным ландшафтам Судана.



«Границы» (Сирия), режиссер Дурейд Лахам

щий... Так обыденно просто и так фантастично! Так мало и так невероятно много!

Когда я смотрела этот фильм в Карфагене, волны трагических слухов о великой засухе еще только начали распространяться по континенту. А нынешней зимой все мы с тревогой и сочувствием глядели на экраны телевизоров, когда передавались репортажи об этом страшном стихийном бедствии, от которого более всего пострадало население Эфиопии, огромной африканской страны. Операторы показывали крупно глаза детей, горящие голодным блеском, лица мужчин и женщин, которым грозила смерть... Засуха. В стране великой пустыни, все яростнее наступающей на свои пока еще зеленые берега. А ведь крошечная Буркина Фасо, затерявшаяся где-то в лоскутном одеяле Западной Африки, под самым «брюхом» раскаленной Сахары, находится не так уж далеко от Эфиопии.

Так что скромная лента «Дни страданий» о двух мечтателях, двух смельчаках, задумавших вырастить сад в тех местах, где с трудом приживаются только кустарники да низкорослые акации, воспринималась как своего рода вызов. Вызов, брошенный не только суровой природе, но и враждебным человеку жизненным обстоятельствам. Ведь чтобы посадить сад, надо выжигать землю, распахивать ее, готовить. А для этого надо организовать людей, сколотить коллектив. Лавочнику, он же ростовщик, он же — некоронованный властитель селения, такое не по душе: его влияние, его доходы могут оказаться под угрозой, коль скоро бедняки почувствуют в себе силу, возможность изменить к лучшему свою незавидную участь. В ход пускается все — клевета, подкуп, запугивание колеблющихся.

В итоге незатейливая история поднимается на уровень символа социального противостояния. Причем Поль Зумбара делает это умело, как бы исподволь, незаметно для зрителя, увлеченного простым и понятным сюжетом...

В близкой «Дням страданий» манере снята нигерская картина «Черный рассвет» (режиссер Джингари Майга), действие которой разворачивается в столице государства — Ниамее. Правда, по европейским представлениям, Ниамей, показанный на экране, мало чем напоминает город и, скорее, похож на большую деревню: почти сельского вида переулки ведут к широкой автомагистрали, которая упирается

в большой и бестолковый базар, какой можно найти почти в любой африканской столице. Здесь не столько продают и покупают, сколько обмениваются новостями, судачат и сплетничают. Многие появляются на базаре лишь для того, чтобы, как у нас говорят, «себя показать и людей посмотреть».

Время от времени действие перемежается эпизодами городского, европеизированного быта: в кадре — конторы, большие магазины, современные автомобили... Но при этом на заднем плане нет-нет да и мелькнут фигуры дородных негритянок в пестрых одеяниях — они собираются группами и с утра до ночи «перемывают кости» своим родным, близким, соседям...

На экранах Ташкентского и Московского фестивалей можно было в разные годы увидеть немало фильмов из Африки, сюжет которых опирался на несложные семейно-бытовые истории. Вспомним хотя бы «Любовь, рожденную в африканской жаре» (Гана) или «Нашу дочь» (Камерун). Авторы «Черного рассвета», отталкиваясь от привычной фабулы, предпринимают попытку серьезного социального исследования, для них рассказ о девушке из бедного квартала, которую приглядели в невесты для богатого жениха,— лишь повод обратиться к наболевшим общественным проблемам.

Героиня ленты живет вдвоем с матерью, отец их бросил, и они вынуждены перебиваться с хлеба на воду. Но девушка не желает мириться со столь жалким существованием, она хочет учиться, найти работу, а не прозябать в нищете. Быть может, ей это и удалось бы, но случилась беда: смазливый сердцеед с того самого базара, который нам то и дело показывают, соблазнил героиню и бросил, узнав, что она беременна. Очутившись в безвыходном положении, молодая женщина убивает своего ребенка...

На суде она произносит длинную гневную речь, которая звучит совершенно неожиданно и для собравшихся в зале, и для нас, зрителей. Это речь человека, как-то сразу повзрослевшего, умудренного трагическим опытом, горькими прозрениями. Подсудимая рассказывает историю своей жизни, но не столько для того, чтобы быть понятой судьями и добиться снисхождения; она, скорее, выступает как прокурор. Она говорит об ужасающей нищете жителей ее квартала. Несчастье, постигшее обвиняемую, выглядит закономерным завершением той цепи унижений и разочарований, на которую обрекло ее бесправное положение в обществе. Вот если бы ей удалось разорвать порочный круг, выбиться в люди, это и впрямь выглядело бы случайностью. Но такого не произошло. Так зачем же было производить на свет еще одного обездоленного, который уже самим фактом своего рождения поставлен «вне закона»?..

В финале фильма его создатели как бы отбрасывают ту спокойную описательную стилистику, которой придерживались до сих пор, и, впрямую обращаясь к зрителю, выдвигают на первый план проблему несправедливого общественного устройства; именно оно в конечном счете и есть причина человеческой трагедии, разыгравшейся на экране.

Ленты, подобные «Дням страданий», и «Черному рассвету», показательны для всякой молодой кинематографии, озабоченной прежде всего не коммерческими соображениями, а стремлением активно участвовать в общественной жизни, способствовать росту самосознания масс. Вспомним историю, вспомним первые фильмы советского революционного кино, картины, снимавшиеся в период становления национального кинематографа наших среднеазиатских республик. Во многих из них есть черты сходства с теми произведениями, которые появляются сегодня в африканских и азиатских странах, создаются художниками, еще не имеющими достаточного опыта, но соз-

нательно ориентирующимися на правдивое и социально значимое искусство.

Важно, однако, подчеркнуть, что аналогичные тенденции наблюдаются сегодня и в традиционно развитых кинематографиях арабо-африканского региона.

Обратимся в этой связи к показанному на Карфагенском фестивале сирийскому фильму «Границы», который поставил режиссер Дурейд Лахам (он же — исполнитель главной роли). Картину отличает редкостное сочетание условной притчеобразности, присущей фольклорной традиции, с почти публицистической трактовкой острейшей актуальной проблематики. Работу Лахама можно было бы назвать современной сказкой, печальной сказкой, несмотря на ее счастливый конец, не дающий, впрочем, никаких оснований для социального оптимизма.

Надо сказать, что условность не свойственна ни сирийскому, ни вообще арабскому кинематографу, который чаще всего предпочитает предельную конкретность, последовательно развивающийся повествовательный сюжет — в рамках комедийного или мелодраматического жанра. Тут сказываются коммерческие соображения, желание дать зрителю простейший повод для того, чтобы попереживать или посмеяться, глядя на экран...

«Границы» — фильм, сделанный по иным законам. События картины происходят в некой неназванной арабской стране. Неназванной, но узнаваемой. Точнее сказать, узнаваема не сама страна, а ситуация, в которой оказывается главный персонаж, путешествующий в своем стареньком драндулете по шоссе и проселкам на фоне экзотических пейзажей Арабского Востока и то и дело расстилающий на коленях карту, сплошь рассеченную различными постоянными и временными демаркационными линиями, усеянную знаками, запрещающими прямой проезд, и т. п. В эти моменты в зале возникает веселое оживление — какому арабскому зрителю незнакома эта сложная чересполосица местных дорожных карт, отчасти отражающая сложность политической обстановки в регионе! Однако и оживление, и смех по мере развития сюжета сменяются внимательной тишиной, экран зовет к серьезным раздумьям о трагической разделенности современного мира и месте, которое отводится в нем «маленькому человеку».

Он и в самом деле типичный «маленький человек», этот невысокого роста смешной и неуклюжий очкарик, который, однажды проскочив по ошибке какую-то, как видно, недавно нанесенную на карту границу, пересек нейтральную зону и очутился перед другой границей, через которую его уже не пропустили, предложив возвращаться обратно. Так он и сделал бы, но, увы, на другом краю нейтральной полосы незадачливого путешественника встретили пограничники, не заметившие его раньше, и решительно преградили путь. Теперь уж герою фильма ничего не оставалось, как смириться со своей нелепой участью и обосноваться на нейтральной полосе...

Тут начинается настоящая робинзонада, поскольку, будучи не в силах вырваться из лабиринта пограничных барьеров, путешественник из картины Лахама, подобно герою Дефо, решает начать жизнь «с нуля» на необитаемом острове, то бишь на ничейной земле. Самое высокое из растущих здесь деревьев он превращает в пограничный шлагбаум с указателями «только направо» и «только налево», промеряет шагами пределы своих «владений», а ненужную ему теперь машину (ехать-то больше некуда!) разбирает на части и строит из них странный домишко, открыв там придорожную харчевню. Хозяин «ничьей земли», он выбирает для себя место «над схваткой», рассчитывая, что в условиях политической нестабильности и таможенной неразберихи деньги будут капать ему и «слева», и «справа». Стоит ли добавлять, что из этих планов ниче-

го не выйдет! Не только потому, что герой ленты по натуре своей человек непрактичный, но и по причинам объективным, гораздо более существенным: в сегодняшнем мире не существует «ничьей земли», постоянно оставаться «над схваткой» невозможно.

Очевидно, что притчеобразное иносказание, к которому прибегли создатели фильма «Границы», недвусмысленно отсылает нас к политическим реалиям региона, причем, несмотря на высокую меру условности, свойственную этому кинопроизведению, оно оказалось понятным и близким арабскому и африканскому зрителю, снискав у него заметный успех. В некоторых обстоятельствах подобного успеха стоит разобраться.

Не секрет, что фильмы высоких художественных достоинств, сделанные в Сенегале или Нигере, в Сирии или Египте, вызывая повышенный интерес прессы и профессиональной критики, как правило, проходят мимо массового зрителя. Тому есть много причин, среди которых не последнюю роль играет и эстетическая неподготовленность киноаудитории в большинстве стран Азии и Африки, на экранах которых доминирует коммерческая продукция голливудского образца (не только американская), а ленты национального производства оказываются в положении изгоев. Но нельзя не замечать и другого: в законных, заслуживающих всяческой поддержки попытках добиться художественного и экономического суверенитета своего искусства арабские и африканские кинематографисты порой неосмотрительно игнорируют и достижения мирового кинематографа, и зрительские ожидания. Они словно забывают о том, что если зрителю неинтересно смотреть фильм, он попросту останется равнодушным и к заложенной в нем прогрессивной идее, и к поиску новых выразительных средств, предпринятому авторами. Национальное своеобразие, опора на традиции народной культуры и, в частности, на фольклорную традицию, бесспорно являются позитивными, плодотворными факторами развития молодых кинематографий Азии и Африки.

Нет смысла отрицать особую природу кино стран арабо-африканского региона, но не менее бессмысленно воздвигать барьеры между его художественными поисками и тем ценным, что дает мировая кинематографическая практика.

В этой связи картина «Границы» обращает на себя внимание, будучи редким исключением из множества «правил»: она наглядно иллюстрирует сложный, диалектический процесс очень индивидуального творческого усвоения выразительных приемов и средств современного киноискусства, которые, будучи сплавленными с подлинно народной устной интонацией, дали значительный и интересный художественный результат.

●

На Карфагенском фестивале 1985 года главной награды «Золотая Танит» была удостоена сирийская картина «Городские мечты», снятая молодым режиссером Мохамедом Малассом, выпускником ВГИКа (мастерская Игоря Таланкина). «Границы» и «Городские мечты», два заметных фильма, показанных Сирией в программе одного киносмотра, позволяют говорить об успешном развитии национальной кинематографии этой страны.

Работа Маласса существенно отличается по стилю от картины Лахама: в ней в большей степени, чем в «Границах», ощутимо влияние европейской киноклассики, она напоминает, к примеру, вышедший несколько лет назад вольтийский фильм «Эмигрант», у которого было много общего с памятной лентой итальянского неореализма «Два гроша надежды».

...Герой картины Маласса — мальчишка-посыльный в какой-то лавчонке, представляющей собой нечто среднее между маленьким магазином и швейной мастерской: здесь не-



«Лейла и волки» (Ливан), режиссер Хейни Шрур

множко продают, немножко шьют, немножко перешивают. А в основном, как и положено в меланхоличной, неспешной арабской торговле, просто ждут покупателя или случайного прохожего, чтобы поболтать с ним, обменяться уличными новостями. Рядом — другая лавка, дальше — еще и еще; их владельцы, они же продавцы, целыми днями торчат в дверях своих заведений, громко и оживленно беседуют друг с другом, с соседями слева и справа. Создается впечатление, что коммерция для них — не главное, важно «быть при деле»...

А бок о бок с открытой взору всех и каждого жизнью улочки — другая жизнь, что протекает в тесных комнатах-клетушках больших домов. Убожество и безысходность этого быта невыносимы и время от времени прорываются через окна наружу — криком и руганью, плачем и стонами. Здесь, в одной из каморок, мечется, пытаясь сохранить декор «благопристойной бедности», молодая хрупкая женщина с огромными глазами, оттеняющими тонкие черты лица. Она — мать маленького героя ленты; чуть ли не вся ее жизнь проходит на кухне, у громоздких смердящих чанов красильни, где она вместе с десятком других женщин до одурения, до звона в ушах «месит» босыми ногами тяжелые, неподатливые куски ткани. Кажется, и сама она, подобно набухщей в густой краске материи, со всех сторон сдавлена в тисках горестного и беспросветного существования...

Все это впечатляет, наводит на мысль о приверженности авторов фильма принципам реалистического художественного творчества. Но если бы работа режиссера-дебютанта Мохамеда Маласса была лишь еще одной правдивой зарисовкой, запечатлевшей быт городской бедноты в духе неореализма, картина вряд ли получила бы столь высокую оценку на фестивале в Карфагене. В создании ленты принимал участие Самир Зыкра, способный и опытный драматург, плодотворно работающий на поприще проблемного, политического кинематографа. И не случайно, видимо, фильм «Городские мечты» говорит не только о невыносимо тяжелой жизни бедняков и их детей, но и о времени, овеянном дыханием надежды: его события относятся к 1958 году, когда в Сирии был принят закон об аграрной реформе, предусмат-

ривавший изъятие у помещиков значительной части земель и передачу их безземельным и малоземельным крестьянам. Несколько позднее в стране был осуществлен ряд мероприятий по укреплению государственного сектора и ограничению влияния крупной буржуазии. Эти события не нашли в картине прямого отражения, но в какой-то момент действие фильма, ранее замкнутое в узких пределах одной улочки, как бы выплескивается наружу, в большой мир — и тогда мы слышим звонкий голос из репродуктора, сообщающий о последних политических новостях, видим восторженные толпы на городских магистралях, людей, приветствующих происходящие на их земле прогрессивные перемены. Кажется даже, что это уже совсем другой фильм. Но нет — все тот же, но теперь он, исследуя реальную жизнь в ее диалектическом единстве, обратился к еще одному аспекту действительности, к недавней истории страны, имеющей продолжение в настоящем. И в этом своем качестве он тоже производит сильное впечатление. Предоставим здесь слово Мохамеду Малассу. «Для меня работа в кино, — говорит сирийский режиссер, — это возможность выразить свои взгляды на те или иные явления, возможность передать свое послание публике. Передать в той эмоциональной форме, которая способна затронуть чувства зрителя. Здесь неизбежно встает очень актуальная для арабского кино в целом проблема формы и содержания, проблема производства и проката. Я имею в виду привычку публики к определенным, традиционным жанрам. Как сочетать стремление передать сегодняшней аудитории свое послание с тем, что ты хочешь еще и открыть какие-то новые возможности киноязыка, работать и для будущего кинематографа?»

Как видите, Маласс касается в своем высказывании того же, необычайно важного для развивающихся кинематографий Азии и Африки вопроса: как соединить намерения художника, озабоченного актуальными общественными проблемами и судьбами киноискусства, с его желанием пробиться к чувствам и разуму широкого зрителя?

В этой связи мне вспоминаются еще два фильма, виденных в Африке — тоже очень разных и по задачам, которые выбрали для себя их создатели, и по художественной манере: «Зефт» (Марокко) и «Лейла и волки» (Ливан).

Тайеб Седдики, поставивший «Зефт» и сыгравший в картине главную роль, задался любопытной целью — столкнуть стремительное движение цивилизации с застывшей, меланхоличной архаикой Арабского Востока.

Действие фильма начинается в Париже. Какого-то марокканца полиция задерживает в кафе, придравшись к тому, что он недостаточно похож на свою фотографию в паспорте. Потом этот короткий эпизод будет время от времени врезаться в сюжет как своего рода рефрен. Однако основные события ленты происходят далеко-далеко от Елисейских полей — совсем другие поля простираются перед нашим взором на экране... Марокканская деревня. Ее вполне можно назвать современной — по некоторым признакам, во всяком случае: здесь слушают радио, читают газеты... Но, по существу, в этих местах от века ничего не менялось — почти не меняется и сегодня.

В центре повествования — фигура дервиша, а точнее, просто деревенского сумасшедшего, который целыми днями одиноко сидит у мусульманского склепа — марабу, возвышающегося на равнине и видного далеко окрест. Дервиш сторожит покойника, недавно захороненного в склепе. Сторожит с немалой выгодой для себя: кто лепешку ему принесет, кто монетку, а кто и целую овцу. Как бы не ему, а аллаху, но получается все равно ему... Жертвоприношение животных нам показывают с кровавыми натуралистическими подробностями. Как, кстати, и самого сумасшедшего: слезя-

щиеся глаза в бельмах, неделями не мытое, покрытое пылью лицо, все тело дервиша дергается в конвульсиях, когда тот издает дикие, нечленораздельные звуки, заменяющие ему обычную речь. Живописание человеческого уродства и убожества выглядит в данном случае самоцелью.

А тем временем через расположенную по соседству деревню прокладывают новую автомобильную дорогу, роскошный хайвей, который, видимо, со временем в корне изменит жизнь в этих местах. Пока же только крупные заголовки в газетах, продаваемых на базаре и сообщающих об израильской агрессии на Ближнем Востоке, о междоусобице в Ливане, о трагедии осажденного Бейрута, дают понять, что где-то существует большой мир и происходят большие события, от которых зависят судьбы стран, народов, континентов. Здесь ничто не меняется, и кажется, что нищий бродяга, сидящий у склепа посреди голой равнины, устроился тут лет сто назад, чтобы остаться навечно...

Все это снято с выдумкой и талантом, работа оператора, в распоряжении которого была прекрасная пленка, безупречна, многие кадры фильма завораживают экзотической красотой, своей непохожестью ни на что виденное раньше. Однако поневоле задаешься вопросом: во имя чего затрачены усилия постановщика и его коллег? Во имя впечатляющего обыгрывания самобытной архаики? Или, быть может, создатели ленты хотели сказать, что ни контакты с европейской цивилизацией (парижский эпизод), ни ее прямое вторжение в жизнь затерянного в полупустыне селения (строительство шоссе) не могут внести быстрые и решительные перемены в складывавшийся веками и тысячелетиями жизненный уклад? Как бы там ни было, но смысл «послания», заложенного в картине «Зефт», остается непроясненным.

В отличие от «Зефта» фильм «Лейла и волки», поставленный режиссером Хейни Шруром, выглядит более определенным по своей идейно-тематической направленности. В картине поставлена весьма сложная задача — проследить историю борьбы палестинцев, начиная с 30-х годов, когда Палестина еще была мандатной территорией Великобритании, буквально до наших дней, до осады Западного Бейрута в 1982 году. Понятно, что при этом требовалось охватить — или хотя бы затронуть — огромное количество событий, что авторы и попытались сделать, вводя некий условный, подчеркнуто обобщенный образ арабской женщины, пронизывающий все повествование. Имя ее не случайно вынесено в название картины: Лейла — символ гордой и свободолюбивой души арабского народа Палестины, символ его судьбы.

Наша современница, Лейла по ходу действия несколько раз перевоплощается, принимая облик палестинских женщин, живших до нее в тот или иной период долгой истории борьбы, которую вел ее народ против поработителей и захватчиков. Широко использованная в фильме интереснейшая хроника разных лет перемежает игровые сцены. В целом же картина «Лейла и волки» воспринимается как своеобразная поэтическая метафора, обращенная к сегодняшним дням и погруженная в историю одновременно. Сюжета в его привычном понимании здесь нет — есть прихотливо выстраивающаяся цепь свободных размышлений, есть быстрые и неожиданные монтажные переброски из прошлого в настоящее и обратно, есть сложная система иносказаний. Понятно, что подобная художественная структура требует от зрителя крайней степени сосредоточенности, напряженного вживания в образную ткань произведения.

Пожалуй, самый сильный эпизод картины — свадьба в палестинской деревне. Не просто свадьба — патриоты решили использовать свадебную церемонию для завершения подготовки к вооруженному восстанию против англий-

ских угнетателей. ...Бедное, затерянное среди желтых песков селение. Домики с плоскими крышами тесно лепятся один к другому. На крышах идет своя жизнь — там женщины прядут шерсть, нянчат детей и судачат на закате солнца, поджидая мужчин, работающих в поле. Там даже пасут и доят коз. Там просто сидят, положив на колени натруженные руки, во время недолгого вечернего отдыха. Ведь каждый клочок плодоносной земли внизу — драгоценность, и вот человек вынужден часть своей жизни проводить здесь, на крыше, поближе к небу...

А сейчас, накануне свадьбы, женщины, стоя на этих крышах, созывают гостей на пир, возвещая о торжественном выезде невесты. Девушку, с ног до головы укутанную в белые покрывала, везут на белой лошади.

Под свободно облегающими фигуру длинными одеждами женщины проносят оружие для повстанцев, до поры, до времени скрывающихся в окрестных горах. Свадебное шествие становится многолюднее, оно затопляет все видимое пространство и как бы . непроизвольно плотным кольцом смыкается вокруг стоящего в деревне английского гарнизона. Разом сбрасываются пестрые покровы, накидки — гремят выстрелы. Палестинцы ринулись в битву за право быть хозяевами на земле своих предков. Сколько их будет еще таких, больших и малых, битв на этой многострадальной земле!..

Потом мы видим Лейлу, одетую в современное платье, в музее детского рисунка. Здесь выставлены работы детей палестинских беженцев. Что рисуют эти ребятишки, лишенные детства? Не цветы, не ласковое солнышко, не маму среди зелени сада... Они рисуют самолеты, сбрасывающие смертоносные бомбы, колючую проволоку концлагерей, солдатские каски. И тихие комнаты музея вдруг наполняются зловещими звуками войны — грохотом взрывом, свистом пуль, воем снарядов, что с рождения слышали юные художники.

Перед одним из рисунков мы останавливаемся вместе с Лейлой, читаем надпись: «Черная невеста Дейр-Ясин». И снова лента возвращает память зрителя в прошлое. К одной из самых зверских акций израильтян на палестинской земле, к налету коммандос из группы «Иргун» на арабскую деревню Дейр-Ясин, в котором участвовал тогда еще рядовой «ястреб» Менахем Бегин...

В фильме «Лейла и волки» органично сочетаются достоверность хроникальных кадров и убедительность художественного вымысла, реконструкция исторических эпизодов и свободная вязь метафорических образов. Как уже было сказано, изобразительная стилистика картины и ее композиционное построение рассчитаны на пристальное и заинтересованное зрительское внимание, на нашу способность воспринимать происходящее на экране не только эмоционально, но и аналитически. Однако в работе Шрура поиски оригинальной выразительности отнюдь не выглядят самоцельными — они чаще всего непосредственно подчинены раскрытию гуманистического, жизнеутверждающего смысла этого незаурядного кинопроизведения.

●

На сегодняшний день состояние арабо-африканского кинематографа, отдельные характерные черты которого мы попытались выявить на примере нескольких новых фильмов, отличается крайней неоднородностью. Параллельно с плодотворными, прогрессивными по своей сути тенденциями, выражающимися в стремлении ряда художников повышать социальную активность экранного искусства, создавать произведения, вторгающиеся в гущу народной жизни, правдивые, обращающиеся к широкому зрителю на понятном ему языке, в странах региона появляется немало фильмов, позволяющих говорить о двух резко противоположных, но в равной мере препятствующих раз-

«Не сбежать от дыма» (АРЕ), режиссер Ахмед Яхья



витию передового художественного творчества явлениях.

Под первым мы имеем в виду продолжающуюся коммерциализацию арабского и африканского кинематографа, особенно заметную в странах с развитым кинопроизводством. Распространенность этого явления в немалой мере связана с деятельностью транснациональных прокатных компаний, для которых арабо-африканский регион — один из важных рынков сбыта средней, а подчас и низкопробной (прежде всего — американской) кинопродукции. В частности, всякого рода мелодрам и криминальных фильмов, ловко сочетающих детективный сюжет с апробированными мелодраматическими мотивами; такие ленты пользуются особенно большим спросом в странах Арабского Востока, где мелодрама издавна эксплуатируется коммерческим кино. Ведь не секрет, что в Египте, например, подавляющее большинство выпускаемых в прокат зарубежных фильмов, как и картин национального производства, составляют мелодрамы и детективы — в их различных модификациях.

Кстати, о модификациях. В последнее время коммерческий кинематограф, который тоже посвоему эволюционирует, реагируя на изменения умонастроений в обществе, на те или иные модные веяния, философские концепции и т. п., не без успеха прибегает к мимикрии. И в Европе, и в США сегодня снимается множество фильмов псевдополитических, псевдопроблемных, псевдоразоблачительных; есть они и в арабо-африканском кино. Взять, скажем, две сравнительно свежие картины — «Не сбежать от дыма» (АРЕ) и «Самоубийцы» (Камерун). В обеих на первый взгляд есть острота в разговоре об исключительно важных и безусловно злободневных проблемах; в египетской ленте речь идет о коррупции в обществе, об издержках садатовской «политики открытых дверей» («инфитах»), о падении нравов, по спирали распространяющемся от высших об-

щественных слоев к низшим; камерунский фильм касается больного вопроса эмиграции из Африки в Европу, говорит о разочаровании африканцев, покинувших родную землю и столкнувшихся с «идеалами» западной цивилизации в их практическом воплощении, и т. д.

Однако подобного рода темы и мотивы получают на экране весьма поверхностное воплощение, они всего лишь модная «вывеска», декоративный фасад, за которым обнаруживается все та же мелодраматическая модель кассового зрелища, любование «язвами общества». Так, к примеру, изображения «парижского дна» в «Самоубийцах» или подпольных курилен опиума в египетской ленте, включенные в сюжет в качестве беспроигрышных аттракционов, по существу, сводят на нет аспект социальной критики, присутствующий в замысле этих фильмов. И, заметьте, обе картины сделаны профессионально, с привлечением иностранного капитала, с участием «звезд», что тоже выдает их чисто коммерческую направленность.

Другая опасность связана с тягой к «элитарности», с желанием достичь некоего «мирового стандарта»; сегодня она все отчетливее обнаруживается даже в фильмах тех кинематографий, которые находятся на этапе становления. Скажем, в «Самоубийцах» весьма заметно увлечение психоанализом — красная обложка книжечки Фрейда проплывает в меркнущем сознании главного персонажа, расстающегося с жизнью. В картинах самой различной национальной принадлежности можно обнаружить эпигонски повторяемые мотивы некоммуникабельности, социального отчаяния, изначальной порочности человеческой натуры и прочие атрибуты некоторых «модных» направлений западного кино, им самим, кстати сказать, нередко уже забытых. Будучи перенесенными на почву национального искусства, они обычно приводят к довольно нелепому смешению «французского с нижегородским». В картинах молодых кинематографий зачастую слишком уж широко и без очевидной необходимости используются рваный монтаж, непривычный ракурс съемки, усложненный ассоциативный изобразительный ряд, что, конечно же, препятствует восприятию этих произведений местной аудиторией. Да, впрочем, и делаются-то они в расчете на другого зрителя... Порой даже талантливые художники, у которых есть искреннее желание говорить с экрана о жизни народа, о его реальных заботах и устремлениях, не находят контакта со своими зрителями, с соотечественниками, некритически усваивая далеко не лучшие образцы западного кино.

В то же время в арабо-африканском кино есть, хотя и не очень многочисленный, отряд режиссеров, свободно владеющих арсеналом современных выразительных средств киноискусства, продолжающих традиции национальной культуры, создающих фильмы, по своему духу, по содержанию и языку близкие и понятные демократической, массовой киноаудитории. О творчестве некоторых из них мы рассказали выше.

...Слово «послание» («message») очень часто употребляется сегодня в интервью и выступлениях арабских, африканских кинематографистов. Стремление обратиться с «посланием» к зрителю, передать ему свое вйдение окружающего мира, свое понимание его жгучих проблем — плодотворно в своей основе; оно сближает художников, чьи взгляды на предназначение кинематографа, чьи личные пристрастия порой столь различны. В соединении со зрелым мастерством и четким осознанием роли киноискусства оно укрепляет позиции кинематографа, духовно обогащающего человека, вооружающего его более четкими и верными представлениями о сегодняшней действительности.

Семейный портрет: династия Капуров

Ирина Звегинцева

В отличие от настоящих королей, чье могущество в наши дни зачастую носит мифический характер, семья Капуров обладает подлинной властью над умами и душами людей: поклонники фильмов, в титрах которых стоит имя того или иного представителя этой кинематографической династии, живут не только в Индии, но и далеко за ее пределами. Их точное количество не поддается учету, но ясно, что речь в данном случае идет о популярности у многомиллионной аудитории. О стойкой, непреходящей популярности. И не случайно во время гала-парада «звезд» индийского экрана на торжественном открытии X Международного кинофестиваля в Дели, проходившего в январе нынешнего года, в центре сцены плечом к плечу стояли четверо Капуров: Радж, Шаши, Рандхир и Риши. А рядом с ними по праву могли бы встать еще несколько кинематографистов из «клана Капуров», не приехавших на фестиваль из-за занятости на съемочных площадках...

В отличие от тех деятелей кино, чья слава, вспыхнув мгновенно, столь же стремительно угасает, Капуры сумели не только завоевать, но и на долгие годы сохранить зрительские симпатии. Заметим, что десятилетиями удерживаться на гребне успеха в стране, где ежегодно на экраны выходит более восьмисот фильмов, удается лишь немногим. И потому феномен популярности Раджа Капура, его сыновей и других членов семейства заслуживает, на наш взгляд, пристального внимания. Кстати, и история мирового кино, кажется, не знает другого примера, когда представители трех поколений одной семьи так долго занимали бы столь прочное и видное положение в национальной кинематографии. В чем же причина этого феномена?

У истоков

Для того чтобы ответить на этот вопрос, надо, видимо, вернуться к событиям почти шестидесятилетней давности, когда юный Притхвирадж Капур проявит неповиновение родительской воле и, оставив занятия на юридическом факультете Лахорского университета, уедет в Калькутту, где будет подвизаться в качестве актера в различных любительских театральных труппах.

Можно понять, почему юношу, влюбленного в искусство, привлек именно театр, имеющий в Индии многовековые традиции: индийское кино в 20-е годы находилось в «младенческом» состоянии, и лишь отдельные фильмы поднимались над уровнем ремесленных поделок. Должно было пройти время, чтобы упоение новым чудом техники сменилось серьезными размышлениями о задачах, специфике и выразительных средствах нового искусства. Притхвирадж Капур был в числе первых энтузиастов, которые раньше других поняли огромные возможности кинематографа.

Актерские навыки, полученные Капуром на театральных подмостках, во многом помогли дебютанту на съемках. Самоотдача, стремление вжиться в образ и как можно более полно донести до зрителя авторский замысел — этими качествами Капур с самого начала своего пути в кино отличался от большинства исполнителей, появившихся перед камерой одновременно с ним.

Дебют Капура на экране — фильм «Вызов» (1929) режиссера *Мишры* — не остался незамеченным. Вскоре молодой актер снялся в первом индийском звуковом фильме «Светоч Азии».



Радж Капур на съемочной площадке

(1931), поставленном Ирани. А всего за свою жизнь Капур-старший принял участие в работе над тридцатью картинами, среди которых преобладали ленты на мифологические и исторические сюжеты: этот жанр долгие годы доминировал в национальном кино Индии. Александр Македонский из одноименного фильма Моди, Акбар из «Великого Могола» Асифа, Рама из ленты Босе «Сита» — вот лишь некоторые из актерских удач Притхвираджа Капура.

Серьезно и трепетно относясь к искусству, Притхвирадж сумел передать эту любовь и сыновьям — Раджу, Шами и Шаши, которым со временем предстояло заменить отца на экране. Однако в начале 40-х годов, когда мальчики делали свои первые шаги к профессии, вряд ли кто-либо взялся бы предсказать им блестящее будущее.

Именно в этот период осуществляется давнишняя мечта Притхвираджа Капура. В 1944 году ему удается открыть собственный театр. «Притхви» — так он назвал этот театр — и стал школой актерского мастерства для будущих «звезд» индийского экрана Раджа и Шаши (Шами в меньшей мере, чем его братья, преуспел на актерском поприще, хотя также снялся в нескольких фильмах).

По воспоминаниям Шаши Капура, отец был весьма строгим наставником. В труппе «Прит-

хви» числилось около сотни актеров, но, пожалуй, именно к троим своим сыновьям Капур-старший предъявлял самые жесткие требования.

Притхвирадж Капур одним из первых в индийском кино чутко уловил разницу между исполнительской манерой на сцене и на экране. Сдержанная, благородная игра Притхвираджа производила на зрителя гораздо большее впечатление, чем эффектные позы и форсированные эмоции его коллег. В отличие от актеров, считавших, что для создания образа достаточно лишь одной краски (по традиции все персонажи в индийском кино долгое время делились исключительно на «голубых» — добрых, благородных, красивых и «черных» — злодеев), Притхвирадж всегда стремился создавать живой, полнокровный человеческий характер. Именно таким запомнился он нам в «Бродяге» — в роли отца главного героя — и в первом совместном советско-индийском фильме «Хождение за три моря», где сыграл великого визиря.

Однако еще раз подчеркнем: отдавая должное Притхвираджу-актеру, нельзя забывать и о Притхвирадже — отце и педагоге, без участия и помощи которого, вероятно, не смогли бы состояться и творческие биографии его сыновей. В первую очередь это относится к работам старшего сына Притхвираджа — Ранбирраджа, или Раджа, который благодаря необычайной популярности и поныне памятного фильма получил у советского зрителя шутливое прозвище «товарищ Бродяга»...

«Товарищ Бродяга» и его дети

Как и положено представителю второго поколения артистической семьи, Радж Капур «вырос на подмостках сцены». С детства его окружала творческая атмосфера. В репертуаре «Притхви» преобладали произведения серьезные, затрагивающие актуальные проблемы социальной действительности. Такие, например, как «Стена» — пьеса, в которой рассказывалось о пагубных последствиях религиозной вражды между индусами и мусульманами, или «Художник», где ставился вопрос о роли личности в общественной жизни. Когда мальчику едва минуло одиннадцать лет — в 1935 году, — он снялся в фильме режиссера Босе «Революция». Конечно, маленький эпизод с участием Раджа Капура вряд ли запомнился зрителю, как, впрочем, и ряд других, за ним последовавших. Но постоянное участие в съемках было хорошей школой. А если учесть, что молодой Радж вскоре начал работать помощником режиссера на киностудии «Бомбей Токиз», а также художником и актером в «Притхви-театре» — становится понятным, почему недавний дебютант так быстро нарабатывал профессионализм. Этому способствовало и то, что Радж Капур постоянно пробовал свои силы в фильмах самых различных жанров. Так, только в 1947 году он практически одновременно снимается в четырех картинах — в сказке «Голубой лотос», в исторической ленте «Победа в Читторе», в приключенческом боевике «Посещение тюрьмы» и, наконец, в мелодраме «Дама сердца».

По мере накопления опыта Радж начинал, видимо, сознавать, что смог бы гораздо полнее выразить себя в картинах, снятых самостоятельно. И вот в 1946 году состоялся режиссерский дебют Капура; его первая лента называлась «Огонь». Поддержка зрителей и одобрение критики укрепили Раджа Капура в мысли сделаться автором своих фильмов, совмещая функции режиссера-постановщика и исполнителя главной роли. Именно к этому времени относится знакомство Капура с Наргис — актрисой, которая на долгие годы станет его единомышленницей и бессменной партнершей на экране. Встреча эта, поистине счастливая, во многом определила творческую судьбу Раджа Капура.

Наргис тогда уже была довольно известной актрисой, которую открыл один из самых интересных режиссеров Индии Мехбуб, сумевший разглядеть в студентке медицинского факультета будущую «звезду» экрана. Чистота и одухотворенность, нежность и доброта — таковы были определяющие черты героинь Наргис, по праву разделившей славу Капура, которая пришла к нему с третьей его режиссерской работой — фильмом «Бродяга» (1951).

Показанный в числе других работ кинематографистов Индии на первом фестивале индийских фильмов в СССР, «Бродяга» явился своеобразной визитной карточкой национального кино молодого независимого государства. Радж Капур, приехавший в СССР в составе делегации индийских кинематографистов, на следующее утро после показа своего фильма в нашей стране поистине «проснулся знаменитым». На долгие годы он стал для советских зрителей одним из самых любимых зарубежных актеров. А веселая песенка «Бродяга я», которую исполнял его герой, звучала буквально повсюду.

Выясняя причины ошеломляющего успеха «Бродяги», критики нередко проводили параллель между капуровским Раджем и бродяжкой Чарли. Однако если быть точным, то надо признать, что режиссер и актер Капур нашел с в о е г о героя — его Радж, несмотря на некоторые черты внешнего сходства с персонажем великого Чаплина, существенно от него отличался. Капуру удалось создать образ, вобравший в себя лучшие черты индийского национального характера, и, кроме того, в отличие от маленького Чарли Радж никогда не попадает в нелепые или смешные ситуации, он молод, красив, полон сил и обаяния.

Рассказанная в «Бродяге» мелодраматическая история ребенка, брошенного отцом (тем самым он толкнул мальчика на путь преступлений), должна была доказать, что не таинственный рок, а вполне конкретные жизненные

Радж Капур в фильмах «Господин 420» и «Мое имя — клоун»







Радж Капур в фильме «Абдулла»

обстоятельства и окружающая среда в основном формируют характер и наклонности человека. Отрицая мысль о фатальной предопределенности судьбы каждого, Радж Капур в своем фильме выступал убежденным защитником личности, способной самостоятельно решать собственную участь. И не случайно отец героя, судья Радгунатх, оставивший без средств к существованию молодую жену с сыном, оказывается гораздо большим негодяем, чем вор и бродяга, который похищает чужие кошельки, но не посягает на веру людей в добро и справедливость. Талант Капура позволил ему несколько смягчить дидактический пафос повествования, а увлеченные приключениями на редкость симпатичного героя, зрители легко прощали фильму и наивность, и сентиментальность.

Капуровский авара (бродяга) с его жизнелюбием, неистребимым оптимизмом, вознаграждаемым в финале фильма счастливой удачей, сообщал заряд веселья и бодрости... В соединении с мелодраматическим сюжетом и привлекательной, запоминающейся музыкой — это в конечном счете и обеспечило долгий, непреходящий успех картины.

В 50-е годы окончательно складывается творческая манера Раджа Капура-режиссера. Всегда делая ставку на развлекательный кинематограф, Капур вместе с тем стремится создавать такое «коммерческое» кино, которое, используя доступные и привычные для массового зрителя жанры, например мелодраму, музыкальную лирическую ленту, затрагивает важные и наболевшие аспекты общественной жизни. Далеко не всегда эти попытки приносили режиссеру удачу, но его поиск бесспорно заслуживает поддержки. Ведь кинематограф Индии обращается к огромной аудитории, значительную часть которой составляют сельские жители, люди, как правило, неграмотные, эстетически неподготовленные к восприятию фильмов сложной художественной структуры. За такого зрителя и борются многие режиссеры индийского кино — к ним принадлежит и Капур. Актуализируя привычные для публики

сюжеты и приемы ведения рассказа, эти мастера стремятся привлечь внимание аудитории к проблемам подлинной жизни. Так, Радж Капур вплетает в ткань своих зрелищных, занимательных картин социальные мотивы: он показывает, как неблагоприятные социальные условия вынуждают человека стать преступником («Бродяга», «Господин 420»), говорит о детской беспризорности («Чистильщики») [1], обличает жестокость и беспринципность власть имущих («Под покровом ночи», «Мое имя — клоун»), восстает против религиозной вражды («Абдулла»)...

Радж Капур, отметивший в 1984 году свое шестидесятилетие, поставил пятнадцать фильмов, снялся в восьмидесяти лентах. Не все его работы равноценны. Есть среди них и картины чисто развлекательные, такие, например, как «Сангам» (1965); есть и консервативные («Истина, святость и красота»), где режиссер практически отказывается от некоторых своих прежних воззрений. Однако в большинстве работ Радж Капур обращается к важнейшим проблемам индийской действительности. Вспомним, например, его фильм «Бобби», который пользовался огромным успехом и в Индии, и во многих других странах.

История любви юноши и девушки, счастливому воссоединению которых мешают родители, — сколько раз этот сюжет почти без всяких изменений перекочевывал из одного индийского фильма в другой!.. Однако «Бобби» выделяется в этом ряду подлинной озабоченностью авторов вопросом об истоках «конфликта поколений».

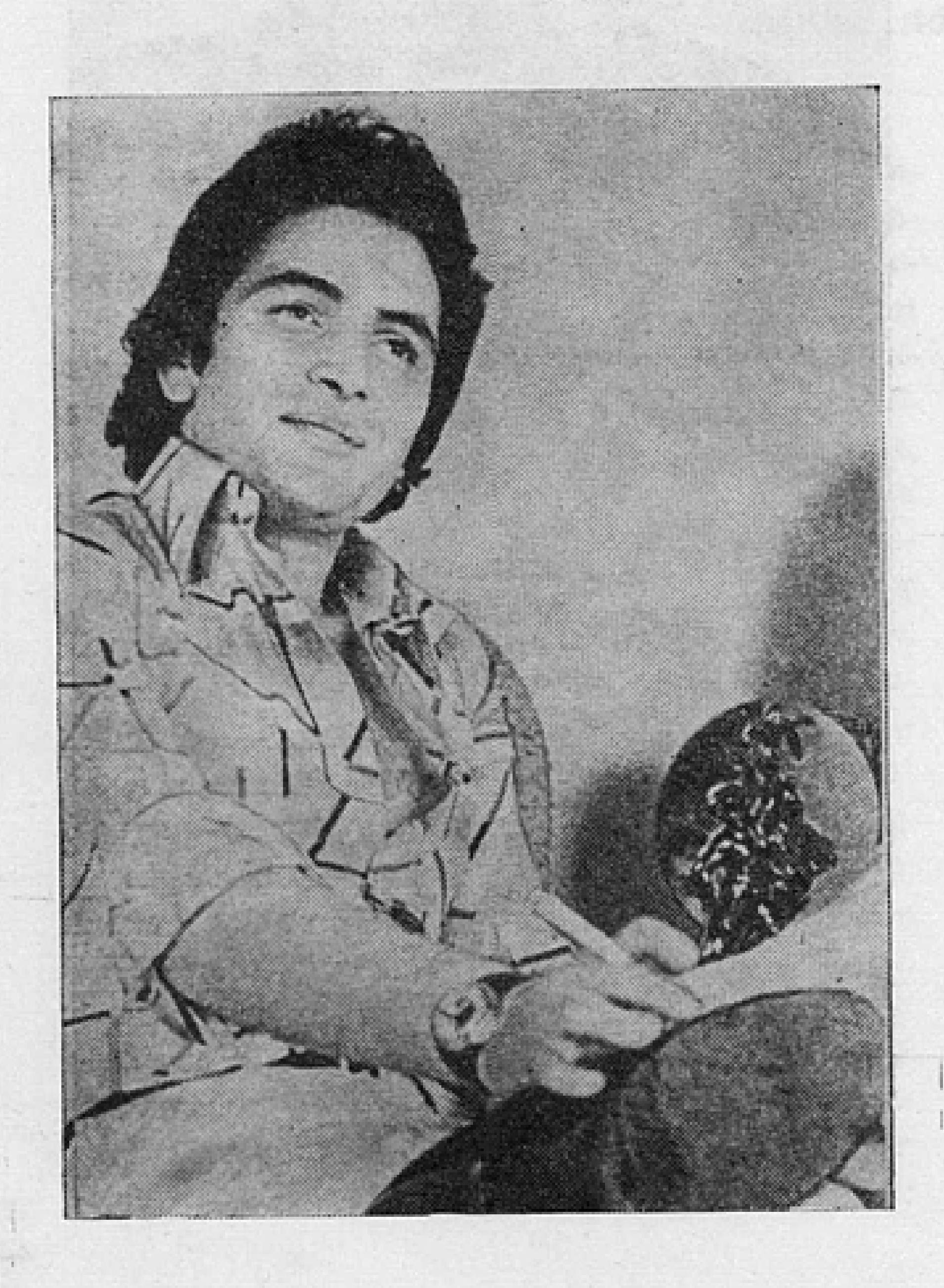
Несмотря на официальную отмену кастовых привилегий, брачный союз между представителями разных каст в Индии и по сей день редкость. По-прежнему выбор суженого для дочери или невесты для сына остается, как правило, прерогативой родителей. Случается, что

[1] В этом фильме Капур выступал в качестве продюсера и художественного руководителя постановки.

Рандхир Капур



Риши Капур



новобрачные знакомятся... на собственной свадьбе. Социологические опросы, проводившиеся в нескольких университетах страны, показали, что даже среди студентов, составляющих наиболее образованную и самостоятельно мыслящую часть индийской молодежи, авторитет старших в его закостенелых, архаичных формах абсолютно непререкаем. Так, в одном из университетов штата Бихар только двадцать процентов опрошенных считают для себя возможным выбрать спутника жизни без участия родителей...

Эти объективные данные еще раз подтверждают, что ломка традиционных семейно-родственных связей, являющихся одним из препятствий на пути общественного прогресса, сопряжена в Индии с огромными трудностями. Вот почему так важны фильмы, подобные «Бобби» или «Любовному недугу» (в нем Капур отстаивает право вдовы на повторный брак [2]). Ведь привлеченные в кинотеатр именами «звезд», высокой репутацией постановщика, рекламой, которая обещает красочное зрелище, зрители-индийцы различных возрастов и убеждений после просмотра оказываются перед выбором: оставаться ли приверженцами ортодоксальных взглядов и осудить любовь юных героев, нарушивших традиции, или принять их сторону, признав за молодыми право самостоятельно решать собственную судьбу. Безоговорочно отдавая свои симпатии влюбленным, Радж Капур, чутко уловив реальную общественную потребность, выступил против обветшавших догм и стереотипов массового мышления.

Бесспорно, по-настоящему глубоко и бескомпромиссно исследовать острые жизненные противоречия фильмам, подобным «Бобби», не под силу, однако в них содержатся элементы реализма, и они сильны тем, что отстаивают идеалы добра и справедливости, защищают право

---

[2] По традиции индийская женщина, потерявшая мужа, не имела права вторично выходить замуж.

обыкновенных людей на счастье, любовь, достойное человеческое существование. Вот почему и наши зрители принимают такой кинематограф, отдают ему свои симпатии. Кто возьмется доказать, что фильмы Раджа Капура неуязвимы для серьезной критики! Но в то же время вряд ли кому-нибудь придет в голову отрицать их демократизм или усомниться в искренности содержащегося в них обращения к дорогим для каждого человека чувствам и понятиям — таким, как любовь, честность, товарищество, мужество.

«Некоронованный король индийского кино», как иногда именуют Раджа Капура журналисты, и сегодня продолжает работать. Сейчас он заканчивает новую картину, которая называется «О, как померкла ты, Ганга!..» И хотя в последние годы Капур предпочитает не появляться в кадре, возлагая на себя лишь функции режиссера и продюсера, актерская слава Капуров не меркнет.

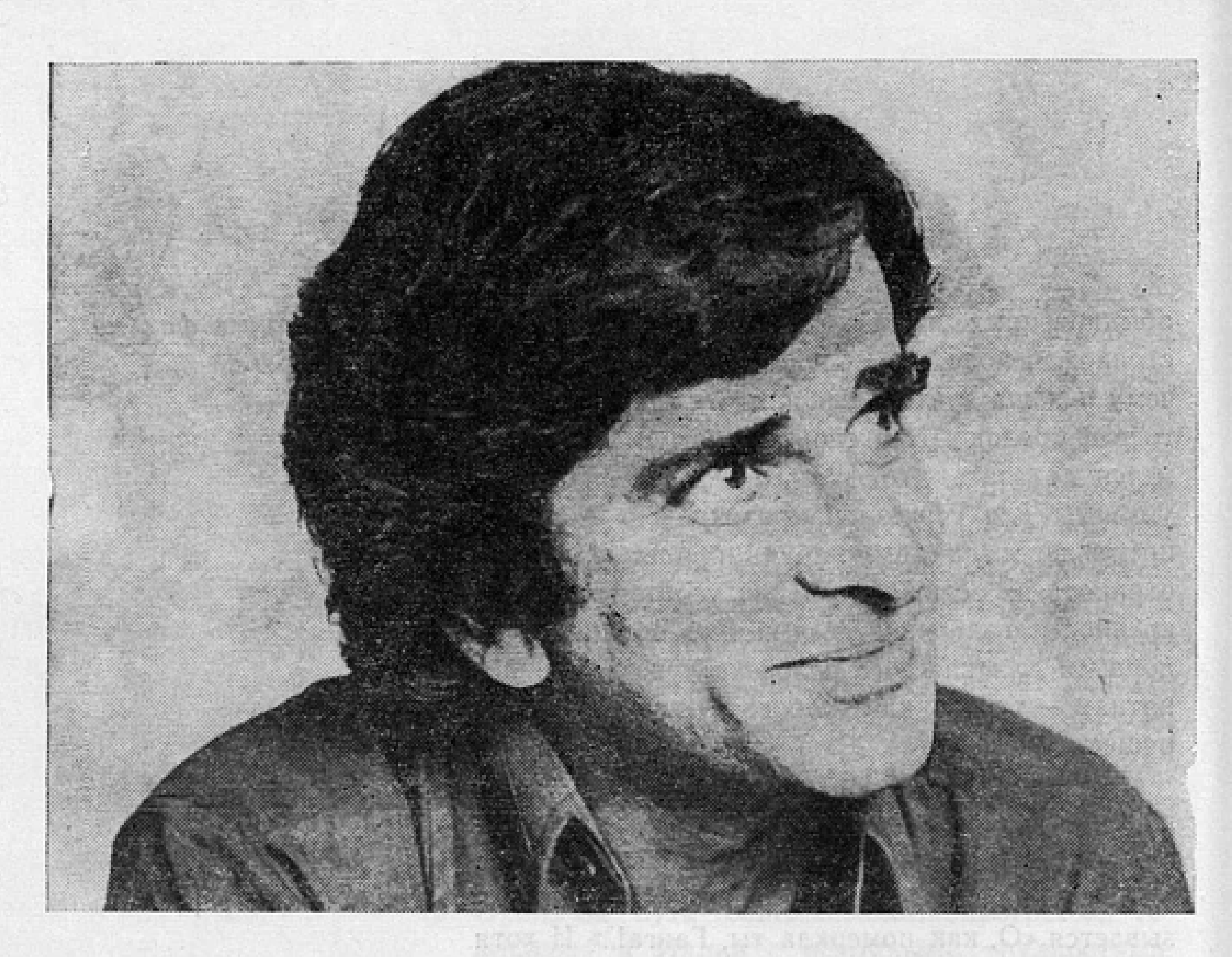
Эстафету отца и деда приняли сыновья Раджа — Рандхир, Риши и Ранджив. Все трое работают в кинематографе, все трое необычайно популярны.

Риши, самый знаменитый из сыновей Раджа, снялся в десятках фильмов, часть которых была и в нашем прокате («Бобби», «Ритмы песен», «Мститель», «Такой лжец» и другие). Приключенческие ленты, мелодрамы, музыкальные комедии — во всех этих жанрах Риши Капур чувствует себя легко и уверенно. Выразительная мимика, прекрасная пластика, музыкальность — таков актерский арсенал Риши. Его амплуа — романтический герой, способный во имя любви и справедливости творить чудеса. Этот образ безупречного рыцаря, столь удачно найденный актером, варьируется из фильма в фильм, но не надоедает зрителю; напротив, каждая новая картина с участием Риши Капура пополняет армию его поклонников или, если быть точнее, поклонниц.

Рандхир, старший брат Риши, пошел по сто-

Риши Капур в фильме «Такой лжец»





Шаши Капур

пам отца. Он не только актер, но и режиссер. Его режиссерским дебютом стала картина «Прошлое, настоящее и будущее» (в ней, кстати сказать, снялись трое Капуров), пользовавшаяся успехом и замеченная критикой. Правда, в постановке фильма активно участвовал Капур-старший, и во многих эпизодах его влияние слишком явно...

Еще один Капур

Помимо Раджа и его сыновей в индийском кино много и плодотворно работает еще один Капур — Шаши, младший брат Раджа, один из самых видных и талантливых актеров национальной кинематографии.

Наверное, сегодня в Индии не найти человека, который не знает Шаши Капура. Его имя является украшением киноафиши, а для предприимчивых продюсеров участие Шаши в картине служит верной гарантией кассового успеха. Советские зрители тоже не раз встречались с этим самобытным актером — в фильмах «Испытание любви», «Пароль «Голубой лотос», «Любовь — это жизнь», «По закону чести», «Самозванцы поневоле» и других.

Шаши снимается очень много, порой бывает занят одновременно в пяти-семи фильмах. Напряженный темп работы, съемки в разных городах и странах — таково не только настоящее, но и обозримое будущее этого актера, ибо у Шаши заключены контракты на участие более чем в ста картинах (эта цифра ошеломила даже видавших виды индийских журналистов). Правда, надо признать, что путь на вершину кинематографического Олимпа для Шаши Капура был гораздо легче, чем для тысяч других соискателей. Как и его старший брат, Шаши начал актерскую карьеру еще подростком. Крошечный эпизод в режиссерском дебюте брата — фильме «Огонь», затем несколько небольших работ в лентах других режиссеров и, наконец, «Бродяга», где он сыграл главного

героя в детстве. Впрочем, сам актер со снисходительной улыбкой вспоминает свои первые шаги в кинематографе. Очень многое дали Шаши годы учебы в театральной студии «Притхви-театра». На профессию артиста он всегда смотрел как на крайне ответственное дело, которое требует больших затрат труда и душевных сил. И хотя природа одарила его щедро — красивое тонкое лицо, изящная пластика, фигура спортсмена, — трудится Шаши упорно, не уповая только на свои внешние данные.

Мастерство пришло не сразу. Первые работы не отличались ни оригинальностью приемов, ни разнообразием или яркостью создаваемых характеров. Рост актера шел постепенно, но неуклонно, и его последние роли отмечены не только высоким профессионализмом, но и подлинной глубиной проникновения в образ. Шаши Капур — в отличие от большинства актеров индийского кино — не имеет постоянного амплуа, и хотя чаще всего ему приходится играть положительных персонажей, он всегда стремится отойти от стереотипа, создать характер объемный, живой, сложный. Порой он добивается этого даже в коммерческих боевиках. Добивается по-разному, но чаще всего ироническим отношением к образу, неким «отстранением» от своего героя, когда актер как бы заключает со зрительным залом договор, призывая нас не принимать слишком всерьез то, что предлагает экран. Например, в фильме «Тюремная решетка» Шаши выступает в роли «супермена», которому ничего не стоит разорвать цепи или ударом кулака разрушить стену. Благодаря этой ироничной манере Капура картина воспринимается как остроумная пародия на «криминальную» коммерческую ленту.

Почти одновременно в репертуаре наших кинотеатров были две картины с участием Шаши Капура — «Испытание любви» и «Любовь — это жизнь», где актеру была отведена поистине неблагодарная роль «третьего лишнего» в классическом любовном треугольнике. И надо признать, что даже в этих в общем-то однотипных ролях Шаши сумел выйти за рамки предложенного сюжетной схемой. Вместо тривиального злодея, которому положено разрушать счастье влюбленных, актер создает сложный, не лишенный противоречивых черт характер человека, хорошо понимающего всю хрупкость и призрачность своей победы над соперником, но не имеющего сил отказаться от любимой.

Отдавая должное развлекательной функции экрана, Шаши Капур не раз подчеркивал в своих интервью, что основной целью искусства полагает его участие в решении общественных проблем. Роли Капура в фильмах Шьяма Бенегала «Безумие» и «Железный век» подтвердили, что «суперзвезда» индийского кино — серьезный, ищущий художник и продюсер, руководствующийся отнюдь не только коммерческими соображениями.

Решение актера субсидировать картину одного из самых известных режиссеров социального кино Индии Шьяма Бенегала «Безумие» — убедительное свидетельство возрастающего интереса определенной части кинематографистов традиционного направления к творчеству тех мастеров, которые стремятся исследовать в своих работах подлинные конфликты в жизни индийского общества.

В центре произведения — история любви индийца и англичанки, любви, которой, кажется, противостоит весь окружающий мир. Истоки этого противостояния — ненависть к колонизаторам, жестокость англичан, национальные индийские обычаи и традиции... Однако, несмотря на все препятствия, любовь торжествует. И в этой победе бескорыстного и искреннего чувства — нравственный урок картины. Сердце человека должно быть открыто для любви. Потому симпатии авторов фильма отданы тем, кто в огне войны сумел сохранить великодушие, благородство, доброту — лучшие человеческие качества. Слуга-индиец, с



Шаши Капур (крайний справа) в фильме «По закону чести»

риском для жизни спасающий семью убитого сипаями британского офицера, главный герой ленты, один из вождей восстания сипаев Джавед Хан (Шаши Капур), его родные — в этих людях и их поступках воплощаются высокие принципы гуманизма. Авторы не декларируют свою позицию, не упрощают ее — ситуация достаточно сложна: в ответ на зверства, чинимые британскими войсками, индийцы поднимают восстание, и, бесспорно, любовь одного из них, Джавед Хана, к «чужой» не может восприниматься его товарищами иначе как предательство. Да и сам Джавед Хан долго не решается сделать выбор: любовь и долг приходят в неразрешимое противоречие. Не менее трудный путь предстоит пройти и его избраннице — от страха и ненависти до чувства глубокой благодарности, а затем и любви...

В том, что Бенегалу удалось превратить рассказ о чувствах двух людей в важный социально-исторический документ эпохи, в том, что история эта поднимается до философского обобщения, — немалая заслуга и Шаши Капура, единомышленника режиссера. В связи со своей ролью в «Безумии» Шаши сказал в одном из интервью: «Если актер хочет, чтобы зрители его понимали, нужно немногое. Просто он должен говорить сердцем».

Еще более многозначной и сложной представляется последовавшая за «Безумием» картина Бенегала «Железный век» (1981), также сделанная в сотрудничестве с Шаши Капуром. Если европеец может прежде всего увидеть здесь мелодраму, рассказывающую о жестокой конкуренции между двумя фирмами, то у индийца сюжетные коллизии картины непременно вызовут в памяти бессмертные образы «Рамаяны», повествующей о кровавой борьбе за власть, превратившей родных по крови людей в смертных врагов. Обнажение нравственного смысла событий всегда определяло творческий поиск Бенегала. В «Железном веке» поставлена проблема личной нравственности человека, авторов волнует вопрос о границах зла, которые он способен переступить, ослепленный враждой к сопернику, жаждой богатства и власти.

...Коран Сингх (Шаши Капур) — преуспевающий коммерсант. В отличие от тех, кто унаследовал свое состояние от отцов и дедов, Ко-

ран сам пробивался в жизни. Актер создает образ человека неглупого, энергичного, привлекательного внешне; его жизненный путь был не из легких: сегодняшнему благополучию предшествовали долгие годы упорного труда, унижений, заискивания перед сильными мира сего. И вот, когда герой фильма, кажется, достиг предела желаемого — выгодный заказ правительства позволит его фирме монополизировать целую отрасль промышленности, — ловкий ход конкурентов, двоюродных братьев Корана, ставит под угрозу само существование его предприятия. Возникает дилемма: сдаться на милость победителей или попытаться вернуть выгодный заказ, преступив при этом закон и мораль. В мире бизнеса, в котором живет Коран, давно уже нарушены все нормальные человеческие отношения. Бизнес не признает ни родства, ни дружеских уз, и потому после некоторых колебаний Сингх посылает верных людей на завод конкурентов с тем, чтобы спровоцировать забастовку. Так начинается изнурительная, жестокая борьба. Один за другим гибнут члены враждующих кланов. Смерть настигает и виноватых и невинных... Коран, осознавший ужас происходящего и попытавшийся остановить войну, обречен. В этой суровой и беспощадной схватке нет победителей — все побежденные. Смерть племянника ляжет тяжелым камнем на совесть Корана, а в его собственной гибели будет повинен брат и конкурент Бхарат...

В «Железном веке» Шьям Бенегал попытался показать жестокий механизм коррупции и конкурентной борьбы, на котором держится система капиталистического предпринимательства. Последовательно осуществить этот замысел во многом помог режиссеру Шаши Капур.

В своих взглядах на задачи и цели искусства Капур принципиален. После «Железного века» он вновь выступает в качестве продюсера, субсидируя дебют Апарны Сен «Улица Чауринги, 36». В данном случае Шаши Капур проявил себя как смелый экспериментатор, обнаружив к тому же художническую интуицию, угадав в дебютантке талант.

Фильму «Улица Чауринги, 36» сопутствовал успех: дебют Апарны Сен был включен в программу Недели индийского кино в СССР, признан лучшим фильмом Индии на английском языке в 1982 году, отмечен главным призом Международного кинофестиваля в Маниле. Во многом этот успех был обеспечен и участием в картине знаменитой актрисы театра и кино Дженифер Кендалл, жены Шаши Капура (актриса скончалась летом прошлого года).

Удачным оказалось и сотрудничество Капура с видным индийским режиссером реалистического направления Гиришем Карнадом на картине «Праздник любви», поставленной по мотивам известной пьесы Шудраки «Глиняная повозка».

Последние работы Шаши Капура, в чем-то неожиданные, доказали, что потенциальные возможности актера, несмотря на огромный список сыгранных им ролей, еще далеко не исчерпаны. Сегодня Капур в расцвете сил — ему нет и пятидесяти, — и, как всякий настоящий художник, он живет будущим...

...Из троих детей Шаши Капура и Дженифер Кендалл двое уже выбрали для себя актерскую профессию — любовь к кино у Капуров в крови. Так что рассказ об этой кинематографической династии можно закончить многоточием. Продолжается жизнь, и продолжается работа семьи Капуров в кинематографе. Быть может, именно в этом — в постоянном творческом поиске, в поразительном трудолюбии, в преданности любимому искусству — истоки их непреходящего успеха у зрителей.

Высшая мудрость веры

Нина Зархи

В этом фильме печаль почти материальна. Печаль открытой души, обманутой и отвергнутой. Печаль горького прощания — с безоглядной юностью, с нерассуждающей любовью, с несокрушимой убежденностью в изначальном, от века данном всевластии добра. Печаль неотвратимой будничности страданий, боли и нищеты. Будничности предательства и даже смерти. Потому что картина Эрики Санто — об эпохе исторического «промежутка»; его «эстетику» определила Ахматова, написавшая: «Когда погребают эпоху, надгробный псалом не звучит, крапиве, чертополоху украсить ее предстоит». Печаль времени, полагавшего печаль нормой бытия.

...Не успевшее остыть пепелище — первые дни послевоенной Венгрии. Городские развалины, то ли провинция, то ли столица,— изображение (оператор Ференц Задори) сразу задает лирическую интонацию повествования, приоткрывает черты поэтики картины: война, словно говорят начальные кадры, не разбирала, она сравнивала с землей все, что встречалось ей на пути, она старалась лишить неповторимого облика дома, людей, ландшафты, стереть различия, все спутать и перемешать. Камера скользит, не останавливается на подробностях, предпочитает средний план и размывает очертания. Там успеваем заметить здоровенного верзилу, беззаботно шагающего по горам из щебня; тут — груду камней на рельсах, когда еще пойдет по ним трамвай; здесь мелькает очаровательная девушка с сияющими глазами, в огромных мужских ботинках и брюках не по росту, но в кокетливом красном беретике; а теперь, тоже издали, на секунду, вокзальная толчея, счастье встречи, истовые поцелуи и слезы, а кого-то, видно, не дождались, а кто-то вернулся на костылях, и эти протяжные, всегда бередящие душу паровозные гудки; а вот длиннющая очередь с котелками: советские солдаты раздают продовольствие; панорама какой-то площади, идет торговля, что-то продают, меняют — не успеваем рассмотреть,— голодно горожанам — это подумать успеваем,— и дальше, дальше. Все эти картины вы уже видели, словно говорит фильм, все это давно уже стало частью вашего духовного опыта — благодаря личным переживаниям или благодаря искусству. Довольно намека, образа-напоминания, чтобы ожило перед глазами главное — атмосфера той незабываемой, той единственной в истории весны 1945-го, весны, которая принесла возрождение. Как это естественно, думаешь, глядя на экран, что мир начался именно тогда, весной. Поэтическое ви́дение «времени и места» в картине Эрики Санто как бы включает в себя и зрительские размышления по ходу, ассоциации — время на экране преображено нашим зрением, сегодняшним...

Мы замешкались на мгновение, вспомнив свое, а камера плывет дальше по солнечному кругу. Вот оборванец с печальными глазами поет, привалившись к стене полуразрушенного дома, и подыгрывает себе на арфе, и это кощунственное несоответствие — царственный инструмент, стоящий на грязном асфальте, больно ранит: вот она, трагическая нелепость войны, повсюду сеявшей хаос. А певец вторит нашим мыслям по-латыни, поет из Горация

«ВЕЛИКАН» («Az óriás»)
По повести Тибора Дери. Автор сценария и режиссер Эрика Санто. Оператор Ференц Задори. Композитор Балаж Сунёг. Производство Венгерского телевидения.

о том, что все в этом мире преходяще, и в этот миг мы видим рядом того парня-великана и девушку в беретике набекрень и ничуть не удивляемся: это должно было случиться, ведь мы чувствовали с самого начала, что им суждена встреча, а где же, как не здесь, «около Горация»?!

Певец не допел свою песню, он ее прожил: на словах «Уходят годы, подводя нас...» он вдруг как-то неловко завалился набок и умер. Смерть — будни, народ расходится. А наш славный верзила Иштван (Иштван Бубик) хохочет как безумный прямо над трупом: близость Юли переполняет его сердце необузданной радостью и восторгом, а по-иному он выражать свои чувства просто не умеет. Через минуту он уже горько заплачет, потому что девушка спросит про маму, а мама умерла. «Так мы оба, значит, сиротки»,— бесшабашно воскликнет его новая знакомая, и это открытие окончательно подтвердит их предназначенность друг для друга.

А мы, зрители, в эту секунду понимаем: этим мягким и ровным светом «облагороженные» городские руины, солнце, играющее в кучах битого стекла на мостовой, эти женщины, весело ворочающие тяжеленные камни,— весь этот войну одолевший мир увиден распахнутыми глазами простодушного, открытого навстречу жизни деревенского парня, силача, которому все нипочем, все кажется простым и ясным. Он впервые, вероятно, попал в город, да и вообще у таких всегда все впервые, каждый прожитый час. «Он награжден каким-то вечным детством» — про гения, правда, сказано, про поэта, но все же и в гении — по крупицам от многих из нас.

«Великан» — картина о том, как война, разруха, сиротство, страх одиночества и одновременно неукротимая жажда счастья прибили друг к другу голубоглазого простачка, «дылдушку», как зовет его возлюбленная, сохранившего в своей горной деревушке неподражаемую наивность и безмятежную веру в добро, и — чистую, гордую, независимую, но перепуганную до смерти городскую девчонку, которой, видно, уже довелось в этой жизни вкусить от «древа познания». Предощущение драматической развязки этого бесхитростного рассказа о любви на историческом перекрестке поселяется в нас сразу, с первой их встречи. Слишком уж хрупко чувство, чтоб удержаться на юру, на сквозняке, слишком уж ненадежен этот уют «райского шалаша» на огромном складе пиломатериалов. Бесприютными маленькими фигурками, зажатыми среди высоченных штабелей досок, выглядят герои в его нескончаемых лабиринтах, перед лицом ненастья — в природе, в душах окружающих, в мире; слишком инфантильны они в борьбе с искушением, подлостью, злобой.

Откровенно узнаваема эта история — потому мы и предвидим ее трагический финал. Однако экранная жизнь, почти бессобытийная, как-то исподволь заманивает нас в свое слегка замедленное течение, заставляя сострадать героям, любить их, следить с интересом за движением авторской мысли.

Думается, залог успеха фильма Эрики Санто — а это, заметим, режиссерский дебют известной сценаристки — в том, как эта мысль существует, словно бы саморазвивается, на экране. Избегая декларативности, изнутри, из самого материала, каким он предстает благодаря счастливо найденному кинематографическому языку, авторы подводят зрителей к тем выводам, на которые рассчитывают. Вот почему поэтика этого внешне очень скромного фильма лишь на первый взгляд может показаться безыскусной. Предмет изображения здесь — время исторического слома, «промежутка», когда любовь обречена, хотя именно она видится растерявшейся душе единственным безопасным островком в бурлящем жизненном водовороте. Этому предмету изображения отвечает и способ выражения — лирическое пере-



«Великан»

осмысление среды. Весеннее, надбытовое вйдение мира вне страданий или сомнений открывает нам не только характер героя, Иштвана Ковача, но и те настроения, которые владели людьми в первую послевоенную весну. Когда вымотанная голодом и нищетой Юлика жалуется на судьбу, ее возлюбленный, не колеблясь, обещает ей скорые перемены. «Когда? Когда заживут хорошо все другие. А может, даже чуточку пораньше. Потому что я сильнее, чем другие». При всем простодушии «дылдушки» суть исторического процесса уловлена им чутко.

1945 год, год великой Победы над чумой фашизма. Венгрия, освобожденная Советской Армией из гитлеровского плена. Страна спасенная, земля, ждущая обновления. Все так. Но была и другая правда о той весне. Воспоминание о ней дано через мировосприятие Юли. Вместе с ней входит в картину печаль. Входит призраком прошлого страх, от которого не спрятаться,— несколько раз, как неотвязный сон, врезается в фильм один и тот же немой кадр — испуганная девушка бежит по какой-то полуразрушенной галерее, а за ее спиной падают стены — бомбежка. Входит обман, сделка с совестью — в лице случайной знакомой, хозяйки корчмы; оскорбительное любопытство обывателей, сластолюбие мужчин, уверенных в том, что «теперь любовь можно купить за мешок муки». Появляется мрачно обаятельный щеголь с нафабренными черными усиками (в повести Тибора Дери, по которой сделан фильм, они названы беспощадно — гитлеровскими). Спекулянт, умеющий шикарно ухаживать — сало, хлеб, керосин... Закономерно меняется и язык картины: цвет теряет свою «апрельскую» размытость, становится жестким, локальным, камера движется резче, экран темнеет, краски постепенно сгущаются. Зло, так повелось, творится ночью.

Продуманность всех компонентов поэтики картины обнаруживает и такая деталь: приметы нищенского быта — разбитое зеркало, косо болтающееся на гвозде, или какие-то жалкие цветные вырезки из журналов, наляпанные на стене лачуги,— занимают свое место на экране лишь в тех финальных эпизодах, когда героиня принимает роковое решение: предать

Иштвана, убежать от него с тем самым богатым кавалером. С высот бытия, не замечающего убожества повседневности,— в бездну существования, цель которого — сытость. Трагическая метаморфоза, падение, путь, проделанный слабыми, растерявшимися, теми, кто не выдержал испытания общей бедой.

Достоверный, эмоционально насыщенный, хотя, разумеется, и неполный, образ эпохи возникает сквозь призму сложных отношений двух этих лирически перевоссозданных миров.

Любопытно и весьма поучительно проследить — в свете жарких сегодняшних дискуссий по проблемам экранизации — связи фильма и литературного первоисточника «Великана», одноименной повести выдающегося венгерского писателя Тибора Дери [1]. Здесь, в контексте разговора, имеет, видимо, смысл коснуться только одного аспекта — способа изображения времени. Повесть создавалась в 1948 году — в «год перелома», когда страна окончательно стала на путь социализма. О победной весне, о первых днях свободной Венгрии, раздираемой острыми социальными противоречиями, которые усугублялись разрухой, инфляцией, тяжелейшим экономическим кризисом, автор повести писал по горячим следам политических и идейных сражений, когда прошлое еще не остыло, не отболело, когда многое для самого писателя не успело до конца проясниться. Вот почему оно представало в категорическом противостоянии двух полярных начал — света и тени. На стороне света несокрушимая вера Иштвана или, как называл это М. Бахтин, «ч у в с т в о веры, то есть цельное... отношение к высшей и последней ценности»[2]. На другом полюсе — «тип людей, строящих свою жизнь без всякого отношения к высшей ценности: хищники и аморалисты, обыватели и приспособленцы» [3]. Безвременье всегда выбрасывает их на поверхность. Они выписаны с нескрываемой ненавистью, их образам Дери придает черты прямо-таки зловещие, бесовские. Вечерняя трапеза, когда исполненный лучших чувств Иштван пригласил всех, кого встретил по дороге домой, на «свадебный пир» — разделить полученный на заводе кусок мяса, приобретает под пером писателя черты едва ли не сатанинского шабаша. И приметы времени он рисует щедро, тут и там рассыпая яркие, зримые подробности «в натуральную величину», потому что ему важно, чтобы мы запомнили это навсегда уходящее в небытие время, совсем недавнее прошлое, часть настоящего, еще почти не освоенную литературой или кинематографом.

Вот, например, маленький фрагмент из яркой жанровой сцены, запечатлевшей торговлю на центральной площади. «...Какой-то мужчина позвякивал переброшенной через руку связкой новехоньких, сверкавших черным лаком шахтерских ламп, пожилая дама в очках и в полосатых мужских брюках, с зеленым тюрбаном на голове, меняла канарейку на пласт копченого сала». Герои у Тибора Дери внедрены в среду, они даны преимущественно в окружении людей.

Не так в фильме Эрики Санто. Время на экране — это воспоминание о времени, хотя и окрашенное по-особому восприятием героев, а воспоминание не претендует на всеохватность, многое из описаний исчезает, даже приметы Будапешта, которые столь значимы в повести. Минувшее оживает в воображении как самостоятельно существующий, мифологизированный образ, вернее даже кинообраз эпохи, ставшей сегодня невозвратимо далекой: показательно, что Санто вставляет в свой фильм ци-

---

[1] В сборнике произведений Тибора Дери, вышедшем на русском языке, название повести переведено как «Исполин». В статье о Международном кинофестивале в Карловых Варах («Искусство кино», 1985, № 1) фильм Эрики Санто упоминался под названием «Гигант».

[2] Б а х т и н М. Эстетика словесного творчества. М., 1979, с. 319.

[3] Там же, с. 320.

тату — любовный эпизод из советской картины «Она защищает Родину».

Экранизация, думается мне, получилась прежде всего потому, что вся ее поэтика обусловлена стремлением авторов задать произведению, написанному почти сорок лет назад, вопросы из сегодняшнего дня, а ведь именно это и есть непременное условие освоения новых смысловых глубин ушедшей эпохи.

Сегодня общество властно занимают социально-нравственные проблемы. Вот почему не случайно обращение венгерского режиссера к эпохе исторического «промежутка», когда действительность не столько формирует неповторимый характер, сколько проявляет типологию, актуализирует то, что в иные времена подчас таится, копится в недрах души невидимым, невостребованным. Герои «Великана» тяготеют к архетипам, ситуации и мотивы навсегда впаяны в культурное сознание бродячими сюжетами фольклора, литературы, искусства, поэтому, кстати сказать, мы и предвидим без труда трагическую развязку. Простак, «естественный человек», Иштван колет глаза своим идеализмом, прямодушием; рядом с ним неуютно, его несокрушимое доверие к жизни, к людям — словно больная совесть человеческая. Такому суждено быть обманутым, его вере непременно суждено испытание на прочность — равнодушием занятых собой соседей, несовершенством окружающих, предательством любимой, единственной.

А она? Капризная принцесса или, если из мелодрамы, героиня любовного треугольника, подвластная прихотливой игре чувств и настроений (тончайшая работа Веры Папп), тоже жертва. Во все века таких, как Юлика, многоликая обывательская среда бросала на алтарь пошлости, цинизма и мещанского здравого смысла, расправляясь их невинными руками с теми, кто, подобно Иштвану Ковачу, не мог в эту среду вписаться.

Есть в фильме, как и в повести, соблазнитель со всеми предписанными «злодею» дьявольскими атрибутами; есть и традиционная сводня, «посланница сатаны», как называет ее полупомешанный старик сосед. Центральный мотив повести — мотив искушения и извечной борьбы добра и зла в их крайних, «абсолютных» проявлениях. Санто же предпочитает, сохранив мифологическое, увести его в подтекст, образы приобретают на экране психологическую полнокровность. Не только «болванчика»-великана, но и Юлику авторы заставляют нас полюбить, да и хозяйка корчмы выглядит скорее жалкой, чем страшной. Фильм внимательно вглядывается в то, как «вечное», «абсолютное» реализует себя в исторически конкретном, и потому сущностные черты эпохи проступают сквозь дымку мимолетных воспоминаний. Развязка, традиционная для мелодрамы, — случайная гибель Юлики, которая, убежав с соблазнителем, упала с крыши вагона, — выводит к размышлениям о трагически закономерном.

Наследие войны — не только разруха и нищета, но, главное, изуродованные характеры, искалеченные жизни, поруганные моральные ценности — к этой простой, но бесконечно важной истине зритель приходит словно самостоятельно, очарованный тихой и плавной мелодией, «любовью-мелодией» (Пушкин), пропетой фильмом чисто и сосредоточенно. Военное лихолетье не все спутало и не всех сравняло. Прозрение «великана», не сумевшего удержать возлюбленную, а значит, и спасти ее от страшной и нелепой смерти, неизбежно. Через эту боль проложен путь к постижению правды о мире, к осознанию необходимости драться за то, чтобы следование нравственному идеалу стало для каждого человека естественным как дыхание. Тогда над чудаком Иштваном Ковачем никто не захочет смеяться, тогда откроется всем людям и станет доступной высшая мудрость доверчивых простаков.

В бесчисленный раз — о любви

Р. Юренев

Поруганная, оскорбленная, растоптанная любовь — одна из самых волнующих тем, вечная тема искусства, начиная с поэзии античности и Ренессанса, кончая фильмами последних лет. Поистине «нет повести печальнее на свете», чем история о поруганной любви. Нам вспоминаются разные картины — Алена Рене о любви французской девушки к немецкому юноше солдату; чешские, немецкие, югославские ленты о любви христианских юношей к еврейским девушкам в годы фашизма, фильм Стэнли Креймера о любви католического священника к юной учительнице.

Повести эти становятся тем печальнее, значительнее и трагичнее, чем отчетливее и острее выявляются в них классовые, социальные причины преследования любви. Рассказ о любви двух юных, простосердечных существ порой звучит резким обвинением таким злокачественным общественным уродствам, как феодальная рознь, война, расовая ненависть.

Значительны и общественные противоречия бытового и нравственного характера.

Вспомним, что и юные влюбленные Юлия Райзмана и Ильи Фрэза переживают трагедии из-за деспотизма родителей и косности учителей, из-за их неумения или боязни преступить общепринятое. Причем экранный конфликт становится глубже и содержательней, если художник правдиво показывает, что в таком поведении родителей и учителей есть доля здравого смысла. Психологическая оправданность действий отрицательных персонажей всегда делает конфликт и реальнее, и острее.

«ГНЕЗДО» («El nido»)
Автор сценария и режиссер Хайме де Арминьян. Оператор Тео Эскамилья. Художник Жан Клод Хорнер. Производство «А пунто ПК» (Испания).

Бесконечная череда художественных произведений, многие из которых почитаются бессмертными шедеврами, опрокидывает на нежные, незащищенные чувства юных влюбленных противодействия одно страшнее другого. Причем противодействия социального характера сильней и разнообразней: здесь и классовая рознь, и религиозные догматы, и войны, и деньги, и вендетта, и геноцид. Бытовые и психологические помехи слабее и однообразней. Юность героев? Но юность, увы, быстро проходит, отчего бы и не подождать, потерпеть? Суеверия, эгоизм, произвол старших находят в обществе все меньшую поддержку. Однако, к счастью, повести о несчастных влюбленных продолжают появляться и волновать широкие массы читателей и зрителей. Естественно, что художники ищут новые обстоятельства, новые причины преследования любви, новые грани в характерах влюбленных и их врагов...

Испанский режиссер и сценарист Хайме де Арминьян нашел такую чету влюбленных, какую я в художественном творчестве не припомню. Разве что в биографии Гёте... Героев фильма «Гнездо» разделяет возрастная дистанция почти в полвека. Обедневшему землевладельцу Александро перевалило, пожалуй, за шестьдесят, школьнице Гойите едва минуло пятнадцать.

Такое возрастное несоответствие грозило обернуться комическими нелепостями или физиологически неприятным, даже отталкивающим зрелищем. Однако этого не случилось. Фильм чист, лиричен, печален. Этим он и интересен.

Советские зрители плохо знают испанское кино. Известно, что многие годы оно занимало второстепенное, периферийное место на мировом экране, затмеваемое могучими французскими и итальянскими соседями. Попытки опереться на литературные авторитеты («Дон Кихот», «Дон Жуан», «Кармен» и т. д.) ши-



«Гнездо»

рокого признания не получали. Многолетний правитель Испании диктатор Франко на искусства внимания не обращал и не ассигновал на помощь им ни песо. Великий испанский кинорежиссер Луис Бунюэль начал творческий путь во Франции, долгие годы работал в эмиграции, в Мексике, затем, вернувшись в Испанию, создал свои шедевры — «Виридиану», «Дневную красавицу», «Скромное очарование буржуазии» — на французской производственной базе и выпустил их во французском прокате, чем, вероятно, и объясняется их антиклерикальность, антибуржуазная дерзость и эротическая откровенность. Французской базой пользовались и такие поистине первоклассные режиссеры, как Хуан Антонио Бардем и Луис Гарсиа Берланга, что и им развязывало руки. Их глубокие, трагические, полные общественного пафоса и нравственной требовательности фильмы шли на наших экранах и оставили глубокий след в сознании зрителей и в истории мирового кино. Из более молодых мастеров мы почитаем Карлоса Сауру, чьи фильмы поэтичны и умны, полны уважения к героям испанской гражданской войны, а «Кармен» поразила нас новаторским сочетанием кинематографа и балета.

Сей краткий и прискорбно неполный экскурс в историю испанского кинематографа понадобился мне, чтобы показать, что, несмотря на сложные и невыгодные обстоятельства, испанское кино имеет помимо великих литературных, музыкальных, живописных традиций и весьма сильные традиции кинематографические.

Это и видно по фильму «Гнездо», хотя имя автора я встречаю в титрах впервые.

Но вернемся сначала к сюжету кинокартины.

...В сгущающихся сумерках мы видим одиноко стоящий помещичий дом, в освещенных окнах которого заметен силуэт дирижирующего человека. Начиная с вступительных титров, звучит до боли знакомая, но всегда новая и всегда чарующая музыка Гайдна. В исполнении оркестра, с солирующими голо-

сами. Но никого, кроме дирижера, в окнах не видно...

А вот и утренний лес, и седовласый всадник, остановив своего белого коня, с седла упоенно дирижирует Гайдном...

Чудак, мечтатель, меломан. Музыка звучит в его сердце.

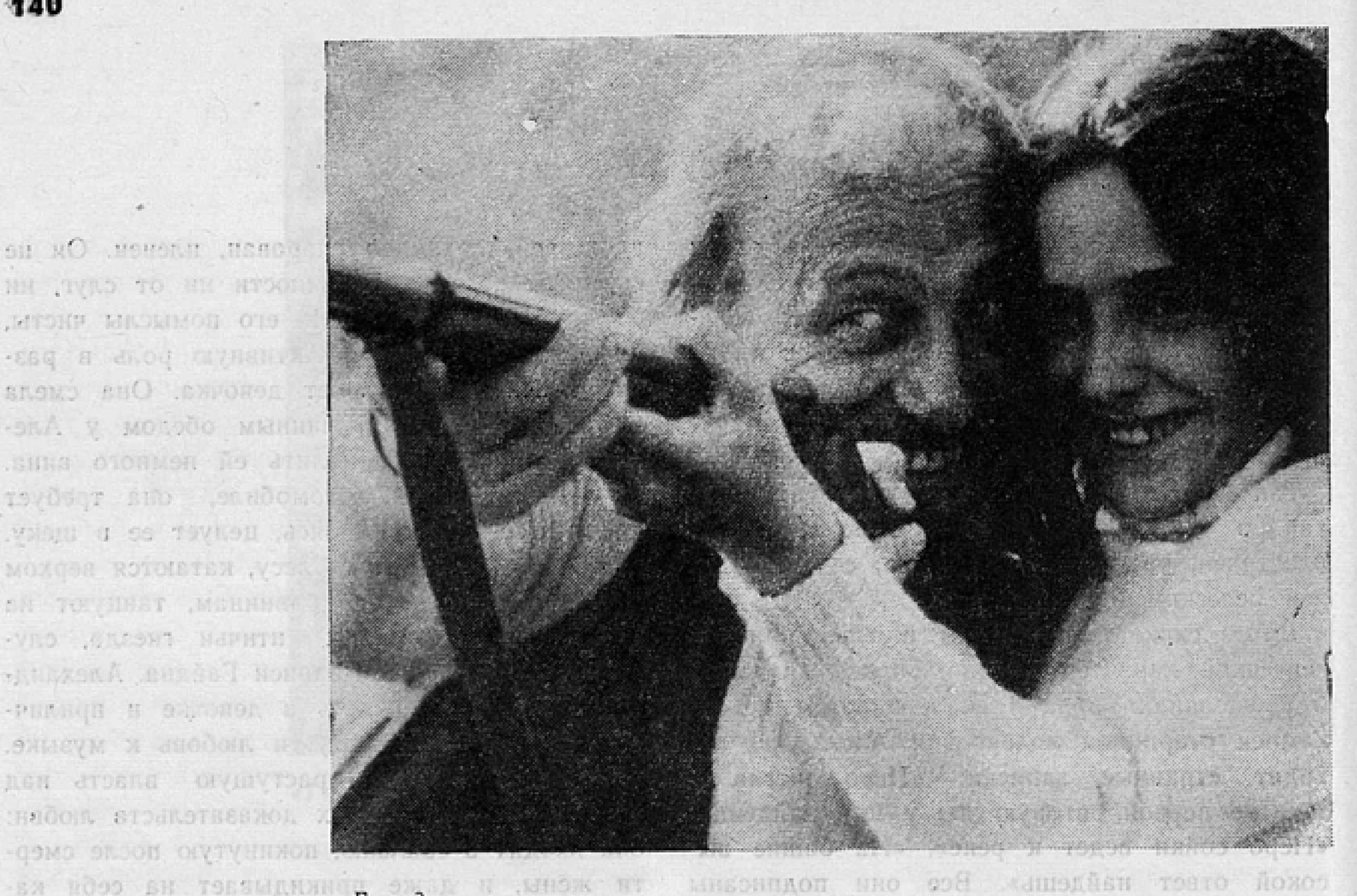
Так мы знакомимся с героем. Дон Алехандро (Гектор Алтерио) красив, строен, пластичен, но, несомненно, стар, сед, обременен нелегким прошлым.

Далее сюжет приобретает шутливо-приключенческий характер. В своем любимом лесу, в расщелинах коряг и скал, а затем между камней старинной колокольни Алехандро находит странные записки: «Перо щегла в записке первой, вторую ты у пня найдешь», «Перо сойки ведет к реке», «На башне высокой ответ найдешь». Все они подписаны инициалом «Г» и похожи на розыгрыш или детскую забаву. Но на одинокого, недавно потерявшего жену и склонного к мечтаниям и фантазиям Алехандро они действуют волнующе, вдохновляюще. И даже ирония единственного друга, старого сельского священника, не охлаждает пыла чудака.

Наконец мы видим автора записок. В местном колледже школьники репетируют «Макбета», и страстность юной исполнительницы неукротимой и требовательной леди не оставляет сомнений. Да и как хороша эта женщина-ребенок, возглашающая, задыхаясь от волнения, ужасные строки о жестокой злобе, невидимых демонах убийства, о небе, возопившем сквозь мрак! Тоненькая, с горящими черными глазами, с нежным ртом, вдруг как бы расцветающим в улыбке... Начинающей актрисе Ане Торрент предстоит, наверное, большое будущее.

...Знакомство состоялось. Дочь местного полицейского, пятнадцатилетняя школьница, уже несколько лет следит за необычным жителем усадьбы, знает и о его чудачествах, и о его вдовстве. Алехандро очарован, пленен. Он не скрывает своей влюбленности ни от слуг, ни от друга-священника. Но его помыслы чисты, поведение застенчиво. Активную роль в развитии отношений играет девочка. Она смела и требовательна. За чинным обедом у Алехандро она просит налить ей немного вина. При прощании, в автомобиле, она требует поцелуя. И он, конфузясь, целует ее в щеку. Влюбленные бродят по лесу, катаются верхом по рыжим испанским равнинам, танцуют на поляне, рассматривают птичьи гнезда, слушают магнитофонные записи Гайдна. Алехандро старается воспитать в девочке и приличные манеры, и доброту, и любовь к музыке. А Гойита, чувствуя растущую власть над ним, требует все новых доказательств любви: она входит в спальню, покинутую после смерти жены, и даже прикидывает на себя какое-то платье покойной. Его это мучает. Затем она делает надрезы на ладонях и, смешивая кровь, заключает нерушимый союз. Потом она требует, чтобы он сжег все платья, разбил все флаконы умершей. И он свершает «аутодафе». В конце концов, горько рыдая, она требует, чтоб он убил начальника ее отца, сержанта полиции по прозвищу Манекен.

В этом сержанте воплощается зло, общественное мнение, противодействие любви. Такая концентрация противодействия в одном лице — уязвимая сторона фильма: этим ослабляется его социальное звучание. Несмотря на то, что влюбленные не таятся — вместе ездят верхом и катаются в автомобиле, гуляют, встречаются у школы, — реакция жителей поселка на эти странные взаимоотношения почти не показана. Только младшие сестренки дразнят Гойиту, заполучившую кавалера, да в конце концов мать требует, чтобы отец ее высек. Но добрый и слабый отец хлещет ремнем мимо, мимо — по кровати, на которой полулежит, полыхая гневными очами, Гойита.



«Гнездо»

Лишь Манекен объявляет войну любви: он требует вмешательства отца Гойиты, грубо позорит девочку, выпускает ее любимую птицу, отнимает подаренный Алехандро талисман, наконец настаивает на изгнании Гойиты из поселка, ссылке ее к родственникам куда-то далеко, в город.

Тогда-то Гойита и умоляет Алехандро убить Манекена.

Если конфликт фильма завязан интересно, если в развитии романа старика и девочки автор избежал патологии, нашел чистые романтические краски и убедительные мотивировки, разрешение конфликта меня убедило меньше.

Алехандро выполняет все требования своей любимой, понимая, что они окрашены юношеским, даже детским романтизмом: надрезы на ладонях, глоток вина, целомудренный поцелуй. И как не подчиниться таким капризам? «...На склоне наших лет нежней мы любим и суеверней...» Но требование убить сержанта? Разумеется, Алехандро не может пойти на это. Значит, нужно бороться и за право любить, и с волей любимой. Но ничего этого в фильме нет.

Алехандро следует за Гойитой в город, находит дом родственников, видит Гойиту в окне. Но не пытается встретиться, поговорить. Ну, хорошо, вероятно, он боится скомпрометировать девочку, осложнить ее жизнь в изгнании. Но почему дерзкая, инициативная, изобретательная Гойита не делает даже попытки выйти из дома, хоть словом перекинуться с любимым?

Вернувшись в поселок, Алехандро... вызывает сержанта на дуэль. Конечно, тот грубо отказывается, гонит его, презрительно бросает ему отобранный у Гойиты талисман.

Вызывая сержанта на дуэль, Алехандро держится просительно, кротко. Он совсем не похож на пылкого Ромео, скорее на Дон Ки-

хота, на князя Мышкина... Его романтизм оказывается ущербным, капитулировавшим при первом испытании.

Происходит какой-то сдвиг в характерах героев. Гойита казалась подлинной — страстной, нетерпеливой шекспировской героиней. Автор вложил в ее уста монологи даже не Джульетты, а леди Макбет. И вдруг — покорная бездеятельность, унылое существование за оконным стеклом обыденного домишки. Алехандро — мечтатель, всадник, меткий стрелок, остроумный полемист в спорах со священником, весельчак. Он много пережил — в диалогах есть упоминание о концентрационном лагере, куда его бросили франкисты. Откуда же у этого человека такая слабость, такая покорность?

Однако мы видим Алехандро в скалах, с охотничьим ружьем. Неожиданно он открывает огонь по совершающему обход сержанту. Скрываясь за скалами, сержант и отец Гойиты из двух автоматов легко расстреливают вставшего во весь рост чудака. Подбежав к убитому, они обнаруживают у него холостые патроны... Самоубийство!

В фильме нет резкого общественного протеста против необычной любви старика. Священник и отец Гойиты не видят в ней ничего дурного; учительница, пожалуй, даже склонна сочувствовать; старая приятельница, слегка намекнув на возраст, уклоняется от советов; реакция жителей поселка не показана — все это выводит конфликт за пределы социального и даже нравственного. Характер Алехандро не дает достаточных оснований для столь пессимистического исхода. Значит, остается физиологическая несовместимость, непреодолимость полувековой возрастной разницы? Боюсь, что это и так для всех очевидно. И стоило ли поднимать эту очевидность на такую поэтическую, романтическую высоту?

И все же, по зрелому размышлению, стоило. В заключительном эпизоде к огромному мраморному кресту, водруженному на холме, на могиле Алехандро, приходит Гойита. Взбирается на постамент и говорит:

— Здравствуй, Алехандро... Я вернулась... Прости меня, прости меня, прости меня... Нас никто и никогда не разлучит с тобой... Ты раскрыл мне смысл одного слова... Хочешь, я скажу его?.. Это «любовь»...

И, взмахнув своими тонкими детскими руками, она вызывает музыку: Гайдн! Из вдохновенного многоголосья оркестра возникают мужской и женский голоса и возвышаются над всеми инструментами, как бы уносясь куда-то ввысь, в бессмертие.

Возможно, именно этот гимн любви и делает фильм значительным и, несмотря на его странности и противоречия, нужным для нашего зрителя.

Любовь может быть странной, нелепой, безнадежной, даже губительной. Но нет чувства возвышенней, чище и человечней ее. Поэтому поруганная, оскорбленная, растоптанная любовь будет вечно волновать и художников, и зрителей, и будут создаваться произведения, защищающие и прославляющие любовь.



ГДР. Разрушенные, догорающие дома... трупы на улицах, на дорогах... дети за колючей проволокой концлагеря... советские солдаты, идущие в атаку... понурые фигуры эсэсовцев, сдающихся в плен... Все эти кадры — из фильма режиссера Карла Гасса «Год 1945», созданного на Студии документальных фильмов ДЕФА.

В своей новой работе автор таких известных хроникальных лент, как «Два дня в августе» и «Всем, всем, всем...», рассказывает о последних месяцах второй мировой войны в Европе, о начале мирной жизни на земле Германии. Картина открывается эпизодами кровопролитных и бессмысленных боев, которые с фанатическим упорством продолжали вести солдаты нацистского вермахта, и заканчивается кадрами, запечатлевшими принятие июньского воззвания Коммунистической партии Германии — документа, наметившего широкую программу демократических преобразований в стране на базе сотрудничества всех антифашистских сил.

Фильм Гасса — документальная повесть о заключительном этапе борьбы, которую вели с гитлеризмом бойцы Красной Армии, немецкие коммунисты и антифашисты. Экран образно передает чувство справедливой ненависти советских людей к захватчикам, но в то же время лента кинематографистов ГДР правдиво показывает человечность и великодушие советских воинов к побежденным.

Создатели фильма, состоящего из двадцати шести глав, использовали огромное количество хроникальных материалов из киноархивов разных стран.

Премьера картины «Год 1945» состоялась в крупнейшем берлинском кинотеатре «Интернациональ» в канун широко отмечавшегося в республике 40-летия Победы над фашизмом. На церемонии присутствовали партийные и государственные руководители ГДР, деятели культуры, представители трудовых коллективов, советские ветераны войны.

«В фильме «Год 1945» режиссеру удалось ярко и самобытно отобразить важнейшие моменты истории и раскрыть их подлинный смысл. В фильме нет ни одного эпизода, который оставлял бы зрителя равнодушным», — отмечается на страницах еженедельника «Вохенпост». «Фильм Гасса — волнующий рассказ о героизме Советской Армии, принесшей нам освобождение, призыв сделать все возможное, чтобы не допустить ужасов войны в будущем», — подчеркивает газета «Берлинер цайтунг».

Н. Кукушкин

ИСПАНИЯ. За прошедшие два года в испанском кино состоялось довольно много режиссерских дебютов — как совсем молодых кинематографистов, только начинающих свой путь в искусстве, так и людей зрелых, имеющих за плечами многолетний опыт работы в кинопроизводстве. Недавно министерство культуры Испании приняло решение субсидировать проекты еще четырнадцати новых режиссеров. (Правда, среди них есть и такие, которые завершили свои первые постановки до вступления в силу этого решения.)

Один из успешных дебютов последнего времени — картина двадцатидевятилетнего астурийца Антонио Родригеса Кабаля «Сахара», отмеченная первой премией на Международном кинофестивале в Пуэрто де ла Крус, где демонстрируются фильмы, посвященные охране окружающей среды. Кабаль, географ по образованию, много путешествовал, а несколько лет назад увлекся фотографией. Свою первую ленту он целиком снимал на натуре, запечатлев на экране труднодоступные и малоизученные зоны пустыни Сахара. В газете «Эль паис» режиссер рассказал о трудностях, с которыми ему пришлось столкнуться при осуществлении своего замысла: «Я предлагал проект картины разным компаниям, но никто не захотел выделить мне ни

гроша. Всем этот проект казался рискованным — и в конце концов я вынужден был обратиться за деньгами к друзьям и родственникам, взять ссуды в банках. Я не знал никого, кто был бы связан с миром кино, и решил всего добиваться самостоятельно...»

Тео Эскамилья, известный оператор, трудится в кино вот уже два десятилетия; недавно он впервые выступил в качестве режиссера, поставив фильм «Только ты». (Эскамилья сотрудничал со многими видными мастерами испанского кинематографа, в числе которых Карлос Саура и Гутьерес Арагон; советским зрителям его операторское искусство знакомо по картине Хайме де Арминьяна «Гнездо».)

В одном из своих интервью Тео Эскамилья сказал: «На фестивале в Сан-Себастьяне мне заявили, что я вовсе не режиссер-дебютант, имея в виду опыт, который у меня накоплен. На самом же деле преимущество мое заключается лишь в том, что я очень долго ждал момента, когда смогу взяться за режиссуру... «Только ты» — фильм о быках и тореро. Меня привлекла идея поставить картину по-настоящему испанскую, учитывая, что кино уже давно не обращалось к теме корриды. А ведь для нашей национальной культуры тема эта чрезвычайно важна, недаром литература, театр говорят о ней часто. Мотивы корриды обросли штампами, воплощаясь в основном в жанре мелодрамы. А между тем в этом национальном празднике выявляется подлинно испанский характер, все мы до некоторой степени тореро».

Самым удачным из недавних режиссерских дебютов в Испании считают ленту Монксо Армендариса «Тасио», признанную критиками страны лучшей картиной национального производства по итогам 1984 года. Повествование о жизни главного героя, Тасио, родившегося и выросшего в бедной деревушке, разворачивается на фоне отличающихся суровой красотой пейзажей земли басков. Тасио показан вначале мальчиком, потом подростком, наконец взрослым мужчиной. С четырнадцати лет Тасио работал грузчиком, а когда обзавелся семьей, быстро почувствовал, что его заработков не хватает; тогда он, чтобы свести концы с концами, начал заниматься браконьерством, постоянно вступая в конфликт с законом... По мнению критиков, простота и поэтичность стиля, правдивое изображение сельского быта роднят ленту Армендариса с известной картиной итальянского режиссера Эрманно Ольми «Дерево для башмаков». Рецензенты характеризуют «Тасио» как «песнь стране басков», отмечая честность и искренность персонажей, их горячую любовь к родной земле. Вместе с тем, как пишут в испанской прессе, картину нельзя отнести к «региональному кинематографу», поскольку она касается вопросов, волнующих не только жителей Басконии, обличает социальную несправедливость и исследует классовые противоречия.

Т. Ветрова

ИТАЛИЯ. Франческо Рози снял фильм «Кармен» по мотивам знаменитой оперы Бизе; в работе над картиной участвовал известный испанский хореограф Антонио Гадес. Вот что рассказывает Рози о своей новой постановке: «Я начал с того, что несчетное число раз слушал оперу, покуда не выучил ее наизусть. При этом я последовательно — эпизод за эпизодом — старался представить себе ее экранное воплощение. Мне хотелось, чтобы каждой ноте соответствовал точный кинематографический образ. Я внимательно изучал партитуру, познакомился с разными интерпретациями и оркестровками. Потом я пригласил драматурга Тонино Гуэрру помочь мне записать оперу в форме сценария. На мой взгляд, «Кармен» — самое «кинематографичное» лирическое произведение...



«Кармен» (Италия — Франция), режиссер Франческо Рози

С одной стороны, его можно рассматривать как «оперетту», с другой — как трагедию. Меня всегда восхищал гений Бизе, связавшего два эти жанра. Вот почему я взялся за постановку фильма...

Всю картину я снимал в подлинной обстановке — в реальных интерьерах и на натуре. Хотелось дать зрителю понять, что при перенесении на экран оперы можно правдиво воссоздать атмосферу жизни Испании в те времена. «Кармен» — часть испанской культуры, народная пьеса...

Опера на экране — новый жанр; собственно, даже не знаешь, как его точно определить. Да и вообще встает вопрос: не противоречит ли этот жанр истинной природе кинематографа? Картина одновременно доставила мне удовольствие и измучила — я еще никогда так много не работал в своей жизни. Снимая «Кармен», я оставался верен своим принципам — этот фильм, как и другие мои фильмы, повествует о сильных чувствах. Чтобы привлечь зрителя, кино должно дать чувствам заговорить».

А. Деменок

...Семерых женщин разного возраста и социального положения сводит вместе одно из самых отвратительных и трагических явлений сегодняшней итальянской действительности — политический терроризм. Такова внутренняя драматургия нового фильма Джузеппе Бертолуччи «Секреты, секреты», в котором, по словам режиссера, исследуется сложная взаимосвязь между тайнами личной жизни героинь и таинственной деятельностью центрального персонажа — молодой женщины, участницы террористической группы. В картине воссоздается тревожная социально-психологическая атмосфера в Италии начала 80-х годов.

Джузеппе Бертолуччи, младший брат знаменитого режиссера Бернардо Бертолуччи («Перед революцией», «Конформист», «Двадцатый век»), сравнительно недавно заявил о себе фильмами «Пропавшие вещи» и «Грязное белье». По оценкам итальянской критики, последняя его картина «Секреты, секреты» (над сценарием Бертолуччи работал совместно с писателем Винченцо Черами) относится к заметным явлениям кинематографической жизни Италии.

Главная героиня фильма, Лаура (Лина Састри), выросшая в буржуазной семье, убивает не только «классового врага» — судебного чиновника, но и своего сообщника, проявившего слабость, нерешительность. Потрясенная сделанным, измученная страхом и обуревающими ее противоречивыми чувствами, Лаура пытается порвать с террористическим движением. Вокруг нее и собирается несколько странное и пестрое «женское сообщество»: мать Лауры (Леа Массари) — «сверхбуржуазка», по понятиям дочери; старая нянька (Алида Валли); мать и сестра убитого Лаурой террориста (актрисы Россана Подеста и Джулия Боски). В этом случайно сложившемся замкнутом мирке царит нервозная, чреватая эксцессами обстановка, отражающая, по мысли создателей ленты, некоторые черты жизненного уклада современной Италии... Заметив приближающихся к дому карабинеров, героиня Леа Массари выбрасывается из окна. А незадолго до этого покушается на самоубийство жалкая и ничтожная подруга Лауры (Стефания Сандрелли). Смысловым центром фильма становится диалог-поединок двух женщин — судьи (Миранджела Мелато) и раскаявшейся террористки...

Критика отмечает уверенное мастерство Джузеппе Бертолуччи, умело выстраивающего напряженное повествование, выбирающего точные психологические акценты. Успех картины «Секреты, секреты» во многом обеспечивается блестящим актерским ансамблем.

Л. Зиман

США. Популярный американский актер и режиссер Роберт Редфорд, известный нашему зрителю по фильмам «Погоня» и «Три дня Кондора», после четырехлетнего перерыва в своей кинематографической деятельности снялся в картине «Самородок». По оценке журнала «Тайм», роль в «Самородке» — лучшая работа Редфорда в кино за двадцать лет. К этому мнению присоединяется и английская критика. Созданный Редфордом образ загадочного человека, бывшего профессионального игрока в бейсбол, еще раз подтвердил приверженность актера к воплощению этических идеалов на экране.

Фильм «Самородок», поставленный по известному роману Бернарда Маламуда, вышедшему в 1952 году, стал для Редфорда, по его собственному признанию, данью памяти отца и деда-ирландца, которые не любили шумихи, пустословия, были настоящими тружениками. Герой Роберта Редфорда Рой Хоббс ведет замкнутый образ жизни и решительно противится попыткам журналистов проникнуть в тайну его прошлого. «Самородок», по словам рецензентов, рассказывает историю человека, сохранившего верность своей юношеской мечте...

Критика подчеркивает сходство характера, сыгранного актером, с натурой самого Редфорда, который тоже не любит откровенничать перед репортерами и участвовать в рекламных кампаниях, мешающих человеку оставаться собой.

...Сын молочника, Роберт Редфорд родился в 1937 году в городке Санта-Моника в штате Калифорния. Играл в бейсбол в команде Колорадского университета, за что получил специальную стипендию. В молодости он в течение полутора лет путешествовал по Европе «автостопом», зарабатывая продажей своих карандашных рисунков. (Рисование и по сей день осталось хобби актера.) По возвращении в США он обосновался в Нью-Йорке, где изучал театральный дизайн, играл маленькие роли на Бродвее и на телевидении.

Первые роли в кино настолько мало удовлетворяли Редфорда, что одно время он даже намеревался бросить карьеру киноактера и переехать с семьей на юг Европы. Но вот в 1969 году, после выхода на экраны картины «Буч Кессиди и Санденс Кид», где Редфорд ис-

Роберт Редфорд (фото из журнала «Фильм, синхаз, мюжика», Венгрия)

полнил одну из главных ролей, его имя стало знаменитым. Большой успех этой ленты, а также последовавших за ней фильмов («Афера», «Какими мы были», «Великий Гэтсби»), по признанию Редфорда, осложнил ему поиски новых путей в творчестве, мешал серьезному экспериментированию. Тем не менее он продолжал много сниматься и на сегодняшний день является одним из наиболее популярных американских актеров, пользующихся известностью и в Европе.

В планы Роберта Редфорда входит создание Центра искусств, где молодые кинематографисты могли бы обучаться профессии и где сам он собирается готовить будущих режиссеров к работе над «неголливудскими фильмами» — серьезными лентами, снимаемыми на скромный бюджет.

Как актер, Редфорд в ближайшее время, возможно, примет участие в политической комедии о «новых правых» и в картине, посвященной борьбе ирландских патриотов за независимость своей родины. В качестве режиссера (в 1982 году поставленный им фильм «Обыкновенные люди» был удостоен нескольких «Оскаров») он намерен снять ленту «Милый сэр...», касающуюся проблем семейных отношений.

В. Трофимов

ФРАНЦИЯ. Женщина-режиссер — не такая уж редкость в сегодняшней французской кинематографии Тем не менее каждый новый фильм, сделанный представительницей «слабого пола», привлекает повышенный интерес критиков, преимущественно мужчин, и оценивается ими с некоторым пристрастием. Разумеется, ныне уже никто не берется утверждать, будто режиссура — не женская профессия. Однако «женским картинам» нередко ставят в упрек просчеты, которые рецензенты охотно прощают их коллегам-мужчинам...

Две картины прошлого года — «Падшая женщина» Кристин Паскаль и «Обман» Яник Беллон — вооружают новыми аргументами тех, кто без предубеждения относится к творчеству женщин-режиссеров, поскольку в обеих чувствуется уверенное владение их авторов сложной профессией постановщика.

Кристин Паскаль — известная актриса, особенно много она снималась у Бертрана Тавернье, вместе с которым написала сценарий фильма «Избалованные дети». В 1979 году Паскаль дебютировала как режиссер картиной «Фелисите», поставленной по собственному сценарию. Это была история женской судьбы, в немалой мере автобиографичная, с интересом встреченная критикой, но оставившая равнодушным

массового зрителя. В результате прошло пять лет, прежде чем Кристин Паскаль сумела снять свой следующий фильм «Падшая женщина», в котором рассказывается о любви молодого полицейского (Роже Берри) к девушке, по чьей вине он оказался за решеткой. Главную женскую роль в картине исполнила одна из самых популярных ныне «звезд» французского экрана Изабель Юппер.

«Обман» Яник Беллон — тоже лента о полицейском; в ней разоблачаются злоупотребления французских служителей закона и нравы мира организованной преступности.

В нынешнем году на экраны Франции вышли еще три картины, поставленные женщинами. Надин Трентиньян, бывшая жена актера Жана-Луи Трентиньяна, — не новичок в режиссуре. Она дебютировала еще в 1966 году, сняв фильм «Любовь моя, любовь моя», и с тех пор сняла еще шесть картин. Новая работа Надин Трентиньян называется «Будущим летом»; в ней множество персонажей, которые представляют три поколения одной французской семьи. К моменту начала действия фильма отношения героев зашли в тупик, но тяжело переживаемое всеми несчастье — болезнь отца — снова сближает этих людей. В основной роли — легкомысленного, но доброго и, как выясняется, необходимого каждому главы семейства — выступил Филипп Нуаре, чью игру критика оценивает как превосходную. В картине заняты актеры разных поколений — Жан-Луи Трентиньян, Фанни Ардан, Мари Трентиньян, Жером Анж, Клаудиа Кардинале и другие. Замысел фильма родился из желания Надин Трентиньян рассказать о ее собственной семье, так что неудивительно, что на экране, помимо бывшего супруга Надин — Жана-Луи и дочери — Мари, появляются оба брата — Серж и Кристиан Маркан. Журнал «Премьер» назвал картину «Будущим летом» «комедией в итальянском стиле». Некоторые рецензенты отметили, что сегодня, когда делается множество фильмов о развале семьи, Надин Трентиньян решила показать «иные образцы»...

С первым своим фильмом «Подписано Шарлоттой» выступила Каролина Юппер, ранее работавшая на телевидении. Сценарий, главная героиня которого занята устройством своей личной жизни, был написан специально для сестры режиссера — Изабель.

Более сложную роль предложила Изабель Юппер еще одна дебютантка — Жозиана Баласко в картине «Сумка с узлами». Актриса из труппы «Сплендид», Баласко прежде снималась, хотя и не очень часто, вместе со своими коллега-

Изабель Юппер, исполнительница главных ролей в фильмах «Падшая женщина», «Подписано Шарлоттой», «Сумка с узлами»



ми по театру; сценарий она написала самостоятельно. «Сумка с узлами» — драматический рассказ о двух женщинах, одна из которых пытается покончить с собой, а другая выручает ее из беды. Вместе они решают попробовать «начать жизнь сначала».

Итак, пять новых картин, поставленных женщинами. Сближает их одно общее качество: не решаясь исследовать сложную проблематику сегодняшней буржуазной действительности, режиссеры каждого из этих фильмов стремятся правдиво отразить судьбу женщины в современном западном обществе, выявить те изменения, которые претерпевает женский характер в столкновении с окружающей реальностью.

А. Брагинский

ШВЕЙЦАРИЯ. Об унылом, безрадостном обывательском прозябании, о подспудном стремлении людей прорваться к другой, полнокровной, интересной и содержательной жизни рассказывает новый фильм известного швейцарского режиссера Алена Таннера «Ничья земля».

Главный герой картины Жан (Жан-Филипп Икоффей) обитает на «ничьей земле»: поселок, где он живет, располагается на неширокой нейтральной полосе, разделяющей Швейцарию и Францию. Обыкновенная сельская улица, маленькая фабрика, несколько домов, в которых не насчитаешь и трех десятков жителей, — так выглядит место действия фильма Таннера. Жан родом из Швейцарии, там он получил профессию часовщика. Но беда в том, что на «родине часов» таких специалистов хоть отбавляй, — и вот молодой безработный вынужден переселиться к своему дяде в приграничную «дыру». Однако это обстоятельство, похоже, нисколько его не тяготит.

Бывший горожанин легко втягивается в нехитрую работу на ферме, ходит за скотиной, доит коров — как будто крестьянский труд знаком ему с детства...

Но Жан — исключение; остальные жители поселка, большинство из которых загнала на «ничью землю» нужда, спят и видят, как бы в один прекрасный день убраться отсюда. Ближайший друг Жана, молодой француз Поль (Хью Кэстер) — автомеханик; он тоже давно не может найти работу по специальности. Поэтому те небольшие средства, которыми он располагает, Поль тратит на обучение в летной школе: кто-то сказал ему, что в Канаде срочно требуются пилоты на гражданские авиалинии, и Поль решил получить диплом летчика, чтобы отправиться за океан. Владелица маленькой дискотеки Мадлен (Мириам Мезьер) мечтает сделаться эстрадной певицей и уехать в Париж; она всем с упоением рассказывает, какая заманчивая жизнь ждет ее во французской столице. А работница единственной местной фабрики, иммигрантка Мали (Белти Берр), хочет накопить денег, чтобы вернуться к себе на родину, в Алжир. Не чувствует себя на месте и подружка Жана — Люси (Мари-Люс Фельбер), хозяйка небольшого бистро; она постоянно порывается бросить свое не очень прибыльное дело и не слишком заботливого возлюбленного, уехать куда угодно — лишь бы подальше отсюда...

Чтобы немного подзаработать, а главное, чтобы внести хоть какое-то разнообразие в свое монотонное времяпрепровождение, Жан и Поль занимаются мелкой контрабандой. В один из рейдов, когда двое друзей пытаются незаконно переправить партию товаров из Франции в Швейцарию, французские полицейские ранят Жана и убивают Поля. Гибель единственного близкого человека еще более укрепляет героя фильма в убеждении, что смысл жизни заключается не в бесцельном и опасном поиске острых ощущений, а в том, чтобы, упорно работая, добиваться устойчивого, нормального су-

ществования. Но равнозначно ли это счастью — вот в чем вопрос...

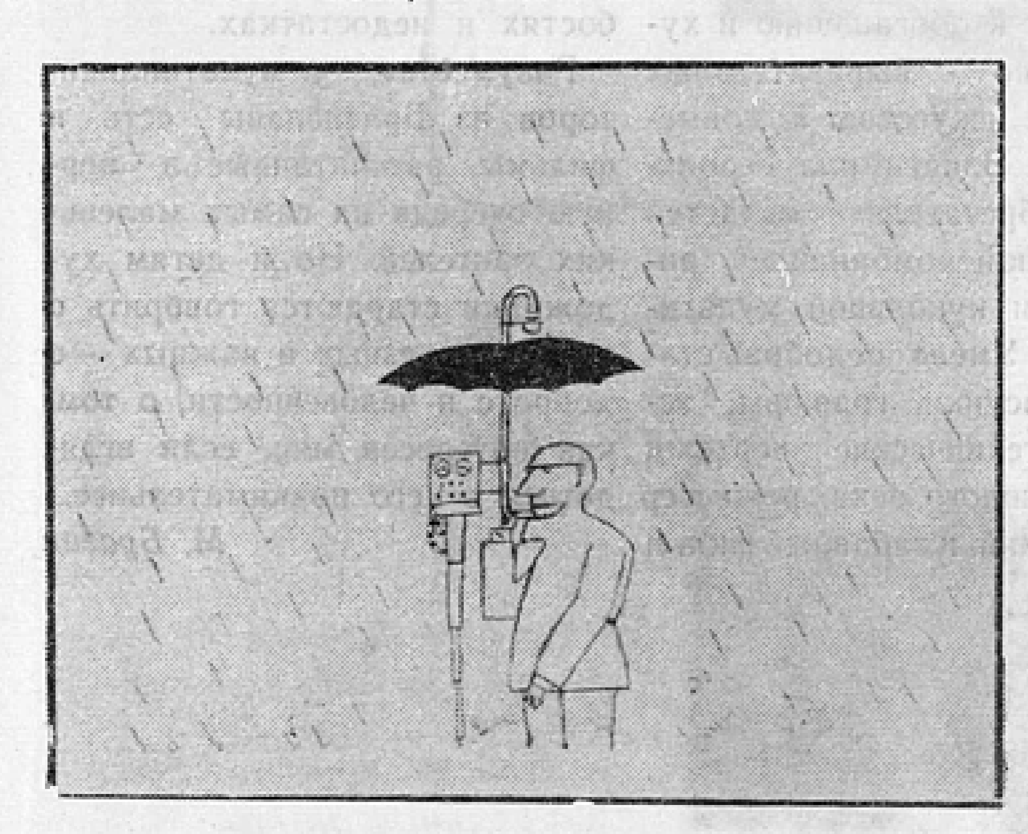
Как пишет швейцарская газета «Нойе цюрхер цайтунг», в своей новой работе режиссер Ален Таннер опять обратился к знакомой по его прежним картинам теме: он показывает людей, которые хотели бы оставить насиженные места в поисках иной, более счастливой и насыщенной жизни, но не имеют на то внутренней решимости.

Мироощущение персонажей, подобных героям «Ничьей земли», часть критиков связывает с отсутствием реальных перспектив для человека, живущего в современном буржуазном обществе с присущими ему социальными противоречиями и кризисом духовных ценностей.

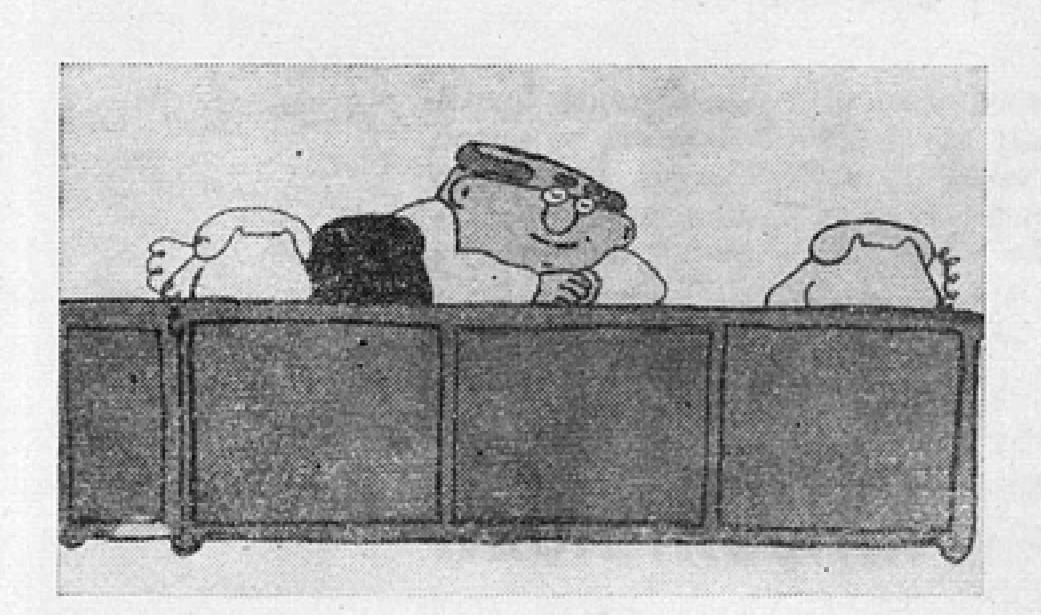
В. Кротов

ЧЕХОСЛОВАКИЯ. Новые ленты словацких мультипликаторов подтверждают и без того уже ставшую бесспорной истину: мультфильму по плечу любые жанры — от фантастической притчи до социальной сатиры.

Кому адресованы эти картины? И детям, и взрослым. Но все же больше — взрослым, ибо в них остроумно и с выдумкой трактуются проблемы



Кадры из мультипликационных фильмов: «Зонтик», «Телефон», «Изобретатель» (фото из журнала «Чехословацкое кино», ЧССР)





отнюдь не шуточного свойства...

Художник Ондрей Сливка, режиссер-дебютант, нарисовал свой фильм «Зонтик» всего несколькими линиями, но их оказалось достаточно, чтобы небольшой графический киноэтюд прозвучал содержательно и актуально.

Зонтик... Казалось бы, несложный привычный предмет. Но вот человек доверился механизму, потерял над ним контроль — и превратился в пленника хитроумной техники, которая все совершенствуется, совершенствуется...

В кадрах другой ленты — «Телефон» Юлиуса Гучко — человек вступает в единоборство с телефонным аппаратом. Главный персонаж картины — служащий, человек нерадивый, равнодушный, а телефон мешает ему спать на рабочем месте. Гнев человека достигает гипертрофированных масштабов (что вполне органично для мультипликации, которая часто обращается к гиперболе, гротеску), однако унять настырный телефон не так-то просто.

Творческий поиск словацких мастеров мультипликационного кино ведет к обогащению и художественно - выразительных средств их искусства. К примеру, работа Властимила Герольда «Изобретатель» является оригинальной комбинацией рисованной и кукольной мультипликации. Умело подобрав старинные рисунки, гравюры, эскизы и технические чертежи конца прошлого века, режиссер сделал едкий и забавный фильм о талантливом изобретателе и твердолобом чинуше, который может погубить любой, самый гениальный проект, но не в силах угнаться за полетом созидательной мысли.

Франтишек Юришич вылепил своих персонажей из пластилина; в серии коротеньких скетчей, названной «Фигурки и манекены», автор сумел рассказать о многих человеческих слабостях и недостатках.

Разумеется, у мультипликаторов из Братиславы есть и фильмы, рассчитанные в первую очередь на самых маленьких зрителей. Но и детям художники стараются говорить о вещах серьезных и важных — о доброте и человечности, о том, как интересен мир, если вглядеться в него повнимательнее...

М. Брагин

Сценарий



Ю. КЛЕПИКОВ

Юрий Николаевич Клепиков окончил факультет журналистики МГУ. Работал в редакциях газет, на телевидении. В 1964 году окончил Высшие сценарные курсы. Автор сценариев «Асино счастье», «Мама вышла замуж», «Не болит голова у дятла», «Восхождение» (в соавторстве с Л. Шепитько), «Летняя поездка к морю», «Пацаны» и других.

НЕЗНАКОМКА

Юрий Клепиков — один из немногих сценаристов, которые в каждом фильме умеют сохранять свое лицо. Кого еще можно назвать? Миндадзе, Брагинского — Рязанова, считая их за одного автора, ну, разумеется, маститого Габриловича...

Клепиков просвечивает сквозь каждого режиссера, даже такого своеобразного и самовластного, как безвременно ушедшая Динара Асанова. «Не болит голова у дятла», «Пацаны» — это не только творения Асановой, но и Клепикова, то же можно сказать и о других фильмах по его сценариям. Клепиковскую интонацию сразу узнаешь. Это в полной мере относится к его новой работе «Незнакомка». Можно заранее сказать, что фильм будет «клепиковским».

Он нашел совершенно новую сценарную форму: эпизоды сценария — это монологи героев, не пытающихся общими, готовыми представлениями скорректировать свое, сугубо индивидуальное вйдение людей и событий. Но из совокупности крайне субъективных точек зрения (тут не простое сложение, а более трудное математическое действие) возникает широкая, объективная картина того запутанного, хрупкого и грубого, нежного и жесткого, из острых углов мира, в который вступает человек, шагнув за порог отрочества.

Конфликт, изображенный Юрием Клепиковым, очень актуален и мог произойти лишь в сегодняшнем обществе. Ни поколение ровесников революции, ни довоенное, военное и послевоенное поколения не ведали подобных проблем. Это груз тех, кому сейчас 16—20 лет. Ибо лишь в последние годы обнаружилась контроверза между детьми устроенных и неустроенных родителей, между теми, кто воспитывается в оранжерейном тепле, и между теми, кто растет на сквозняке. Мир преступления, незаслуженных благ, жирно оснащенного быта настолько четко определился и осознал себя, что стал жестко и бдительно охранять свои привилегии. И девочка Женя Родимцева (героиня сценария), посмевшая сунуться на запретную территорию, понесла жестокое и унизительное наказание.

Женя все-таки спаслась нравственно, с потерями, но спаслась. В этом убеждает самая концовка: соседская девчушка Лариска угощает избитую светскими подругами Женю домашним пирогом. Той «вкусно» — это относится не только к пирогу, а ко всей бедной, нелепой, но чистой жизни, какую она вела до возникновения дачно-дискотечного рая.

Но ведь остались «номенклатурная» Валя и ее прихлебательницы, и ничтожный супермен Борис, и тот тлетворный соблазн, которым дышит окружающий их воздух. Нежданно-негаданно возродилась старая чеховская тема: Толстый и Тонкий. Эту больную и насущную тему пристально рассматривает Ю. Клепиков в своем даровитом сценарии. Пожелаем же «Незнакомке» хорошей экранной жизни.

Юрий Нагибин

Женя Родимцева

— Мне нужно сфотографироваться на паспорт.

— Фамилия?

— Родимцева. Женя.

Дурацкая какая-то непосредственность. Паспорт пора получать, а я все еще по-детски называю себя Женей. Плачу деньги, получаю квитанцию. Снимаю плащ, вешаю. Подхожу к зеркалу, квитанцию в зубы — расчесываюсь.

Нравлюсь ли я себе? Сейчас ничего. Глаза блестят. Уже три недели. Даже в́ темноте. Как у Карениной. Или у Ростовой? Не помню. Ого, как этот морячок стрельнул глазами! Но я люблю другого.

Вхожу в тесное ателье, сажусь на табурет перед белой простыней. Старый фотограф командует мне: прямее, левее. Чувствую, глаза округляются, лицо становится напряженным. В общем, фотографируюсь.

Когда выхожу на улицу, сразу вижу Гаврилова. Все еще здесь — маленький, злой, обиженный. Моя любовь из прежней школы, из прошлой жизни, которую как отрезало.

— Ну, что? Что? — говорю. — Ведь мы уже прощались.

Иду. Он за мной.

— Стасик, милый, езжай домой, а? Пожалуйста.

— Я стихи сочинил. Только что.

— Твои стихи всегда очень длинные, а я спешу, понимаешь?

— Нет, короткие. И печальные.

Останавливаюсь. Он ниже меня на полголовы. Впрочем, на мне сапоги на высоком каблуке. И он читает мне стихи, опустив глаза и напрягая голос, потому что улица в этот вечерний час полна народа, движения. Как сумасшедший. И мне немножко стыдно.

— Когда мы станем бабушками,
Когда мы станем дедушками,
Тогда замашем крылышками
И улетим на небушко мы.

— Умница, — говорю. — Ну, я полетела? Пока?

— Значит, все, Женечка?

— Все, Стасик.

— Но почему, почему?

— Потому что я переехала! Потому что я учусь в другой школе! Потому что я стала забывать тебя! Потому что мне нечего тебе сказать! Разве ты не чувствуешь?

— Тогда все. Иди.

— Ты меня отпускаешь? — сияю. — Правда?

— Вали отсюда!

— Не сердись. Вспоминай обо мне хорошо, ладно?

И я пошла. Повалила. И даже успела впрыгнуть в автобус.

Сейчас позвонить или попозже? Вот же рядом будка телефона. Нет, попозже. Ведь после звонка день, по существу, кончится, ничего больше не будет. Жизнь начнется только завтра. Кажется, убедила себя. А потом вдруг — раз! — и я уже в будке. И уже набираю номер.

— Можно Борю?

— Я слушаю.

— Здравствуй.

— Соня, это ты, что ли?

— Меня зовут иначе.

— А кто это?

— Зови меня Незнакомкой.

— Незнакомкой? Прелестно! И что тебе надо?

— Совсем немного. Слышать твой голос.

— Пожалуйста: раз, два, три!

— Я знала, ты будешь смеяться. Мне больно, но я потерплю.

— Мой телефон откуда ты знаешь?

— Не важно. Я хочу сказать, что любуюсь тобой и засыпаю с твоим именем.

— Ха! Я понял, это розыгрыш!

— Глупый, я люблю тебя.

Вышвыриваюсь из будки. Лицо горит. Быстро иду, будто у меня есть какая-то цель. Я для него незнакомка, хотя мы видимся каждый день. Он красивый, холодный и равнодушный. У него своя привычная компания. Они всегда вместе. Я у них новенькая. Сижу на уроках как мышь. Не высовываюсь, помалкиваю, наблюдаю. Едва ли он знает меня по имени. А если к этому прибавить, как я одета, то... Нет, не прибавить, а умножить.

Плетусь домой. Вокруг кипит жизнь. Для меня она начнется только завтра. Во дворе малышня гоняет мяч. Шум, гам, пыль. Иду напролом. Не обходить же мне их за сто километров. Вдруг слышу:

— Родимцева!

Угрюмо оглядываюсь. Вожжов из моего класса. Морда красная, глупая, бесформенная. Играет с малышней в футбол.

— Родимцева, откуда ты взялась?

— Я здесь живу, — киваю на дом.

— А я напротив! Мы соседи, оказывается!

— Какое счастье! — отвечаю холодно.

Стоит и смотрит вслед. Знаю, походочка у меня ничего. Особенно в нарядных сапогах. Соседи, да. Но ведь не родственники.

— Где ты пропадаешь? Сколько можно ждать?

— Зачем я тебе понадобилась? — огрызаюсь.

— Мне нужна не ты, а сапоги.

Возникает из кухни. Вечерняя прическа, пальто, шарфик. Так, понятно. При этом ест макароны. Прямо из сковородки.

— Я не знала, что у тебя свидание, — говорю язвительно. — Зашла сфотографироваться.

Смотрит удивленно.

— Здрасьте! — говорю. — Уже месяц, как мне шестнадцать. Паспорт получать надо? Кстати, где моя метрика?

— Потом поищу. Поторопись, я опаздываю.

— Куда мы сегодня? — снимаю сапоги. — В блинную? Или в котлетную?

— В филармонию.

— Колоссально! Два билета на антресоли!

— Что за чушь ты несешь?

— А когда он пригласит тебя в ресторан?

— Знаешь, что? Хватит! И, пожалуйста, когда Эдуард Васильевич приходит в гости, будь элементарно вежлива.

— О, пожаловался! Скажите, какой ранимый! Скажите, какой принц Эдуард!

Смеется. Она у меня такая. То раздраженная, то смешливая. Без переходов и всяких там оттенков. И еще эти макароны. Ужас! Шлепаю в комнату. Падаю в кресло перед телевизором. Что-то мне мешает. Ну, так и есть — веник. Вечно бросает все где попало. Надоело. Слышу, надела сапоги. И сразу другая походка, легкая, как у девушки. Возникает в дверях. На этот раз с кефиром. Пьет прямо из бутылки. Что за манеры! Не мать, а студентка какая-то.

— Ни с кем не можешь здесь подружиться? — спрашивает. — Позвала бы кого-нибудь в гости.

— В этот сарай? — даже не оборачиваюсь.

Живем здесь больше месяца, а все выглядит так, будто переехали сегодня утром. Вокзал какой-то. Камера хранения.

— Ничего, купим красивую люстру, — говорит бодро, — новые шторы. Не все сразу... Ты бы сходила куда-нибудь, развлеклась.

— А в чем я пойду? Ну в чем?

Встречаемся взглядами. Грохает бутылку на книжную полку. Обиделась. Не надо было поднимать эту тему. Врубаю у телевизора звук на полную катушку. Ансамбль «Апельсин». Умора. Но мне не смешно. Совсем наоборот.

— Ничего нельзя найти в этом доме! — кричит из передней. — Черт знает что! Тебе зонтик не попадался? Начало восьмого. Теперь из-за тебя придется брать такси!

— И возьми! — ору. — Вечно считаешь копейки.

— Да? Начнешь зарабатывать, сама считать будешь.

— Не буду!

— Да? Очень интересно. Потом расскажешь. Куда же он провалился?

Выхожу в переднюю, подаю ей зонт.

— Спасибо, где он был?

— У тебя под подушкой, — вру.

— Странно... А знаешь, ты права, очень хочется в ресторан.

— Ну! — соглашаюсь.

— И чтобы музыка, танцы! — хриплый голос издает какие-то звуки и делает несколько движений. Кажется, у них это называлось «буги». Убожество!

— Ладно, — вздыхает. — До завтра.

Это что-то новое. Проговорилась, что ли?

— Мам...

— Ну?

— Закрой дверь.

— В чем дело?

— Мам...

— Ну, что? Что?

— Мам, ты не будешь ночевать дома? Уже так?

— Фу, как ты меня напугала. Кошмар. Хоть валидол принимай. Приду поздно, ты будешь спать. Только и всего.

— Мам...

— Да что опять?

— Ты выскочишь за него, да? — прищуриваюсь.

— Ага! Вот только разбегусь! Что за распущенность! Отстань ты от меня! Господи, как мне все надоело!

И так далее. Ушла.

Плетусь в наш сарай. Пугачева поет «Маэстро». Пою вместе с нею. Так ору, что слезы выступают на глазах. Аплодисменты, овации. Бросаюсь на тахту и медленно умираю от тоски и одиночества. Может, так бы и подохла, если бы не звонок в дверь.

Открываю. Девочка. Лет семи. Худенькая, в школьной форме. На шее ключ на тесемочке. Ключница. Я сама такой была.

— Что? — спрашиваю.

— Я проглотила жвачку! — говорит трагически. — Что со мной будет?

— Знаешь, сколько жвачек я проглотила за свою жизнь? Миллион. Тебя как зовут?

— Лариска. Я с третьего этажа.

— Заходи. Будешь гостьей.

— А что у вас на ужин?
— Макароны.
— Давай. В гостях всегда ужинают.

Мама

Сижу в приемной у этого начальника. Держусь так скромненько, ни на что не претендуя. Секретарша стучит на машинке. Она меня не знает. И отлично. На большом предприятии легко оставаться незамеченной. Из кабинета вышли посетители. Какие-то иностранные господа. Кажется, немцы. Так, пора на сцену. Заглядываю в маленькое зеркальце. И вперед.

— Привет! — говорю энергично.
— Здравствуй. Что-нибудь случилось?
— Случилось? Например?
— Ты вышла со мной на связь. Я забыл, когда это было в последний раз.
— А накурили. Ужас. Открой окно.

Сажусь в кресло. Открывает окно. Подходит. Вдруг снимает кожаный пиджак, набрасывает мне на плечи.

— Спасибо. Нет, ничего не случилось. Если не считать, что Жене исполнилось шестнадцать. Пора получать паспорт.
— Ну, исполнилось, пора. Дальше?
— Не могу найти свидетельство о рождении. Оно, случайно, не у тебя?
— У меня.
— Странно. Как его получить?
— Нет ничего проще.
— Например? — улыбаюсь.
— Женя садится в трамвай. Адрес ты знаешь.
— Женя — в трамвай?
— Тебя я не приглашаю.
— Очень ты мне нужен. Женя не сядет в трамвай.
— Как же быть? — улыбается.
— Неужели такое безвыходное положение? — тоже улыбаюсь.
— Может быть, отправить по почте?
— У нас другой адрес. Переехали.
— Получила квартиру?
— Разменялись. Все очень хорошо разъехались. Очень. Варвара Петровна сразу вышла замуж. У нас однокомнатная. Чудесная! Район замечательный. Все получилось очень здорово! Что это я с тобой, как с родным?

— Поздравляю. Давай адрес.
— Спрячь свой великолепный карандаш. Не дам.
— Вот как! Почему?
— Не хочу, чтобы ты знал, где мы живем.
— Но ведь это так просто узнать.
— Я тебе наш адрес не дам, — чеканю.
— Ладно. Могу зайти к Жене в школу.
— Женя учится в другой школе. Понимаешь? Усек? И вообще, боюсь, ты не узнаешь свою дочь.
— Номер школы, адрес. Я узнаю мою дочь, не беспокойся.
— Не дам. Ты принесешь метрику мне, это будет проще.
— Вот как?
— Да. Я работаю все там же, в отделе главного технолога. Вот так, мой милый, — встаю, оставляя пиджак в кресле.
— Нет, дорогая, по-твоему не выйдет, — встает. — Годами ты препятствовала нашим встречам. Но теперь я не упущу такую возможность. Жене нужна метрика, пусть она придет за ней. Буду очень рад. Очень.
— Как я тебя ненавижу, Андрей.
— Отлично выглядишь, Наташа, — улыбается. — Женечке привет.
Иду по коридору. По-моему, от меня шарахаются — столько во мне злобы.

Женя Родимцева

Сейчас позвонить? Или попозже? Кружу вокруг телефонной будки как ненормальная. Вымыла голову, намарафетилась, словно собралась на свидание. Нет, сейчас! Знаю, сперва будет хорошо, потом будто погасят свет.
— Привет, это я.
— А-а, загадочная незнакомка. Привет.
— Что делаешь? — спрашиваю.
— Собираюсь в бассейн. А ты?
— Возвращаюсь из бассейна, — вру. — Ты рад, что я звоню?
— Трудно сказать.
— Почему?
— Ты меня знаешь, а я тебя нет. Выходит, ты за мной подглядываешь. Согласись, это не очень-то...
— Хочешь познакомиться?
— Если ты не очень страшная.
— Не страшнее Сони Давыдовой.
— Ты знаешь Соню? — удивлен.

— Плевать мне на Соню. Я люблю тебя.

Выхожу из будки совершенно разбитая. «И улетим на небушко мы». Вот так, наверное, улетают. Плетусь домой.

Борис Огородов

Выбираюсь из воды.

— Боря, ты что, сдох? — проплывает Валька Жукова.

— Сдох, — говорю.

— Слабо, слабо, — уплывает.

Оглядываюсь. Наша Канарейка в позе одалиски внимает какому-то амбалу. Клеит она его, что ли? Он ей объясняет, как надо прыгать в воду. Объяснял, как профессор. А прыгнул, как топор. Канарейкина хихикает. А вдруг моя незнакомка ходит в этот бассейн? Вообще интересно, где мы встречаемся? Вернее, где она видит меня?

— Голову еще не свернул?

— Что такое, Сонечка?

— Все время оглядываешься, озираешься.

— Разве? — улыбаюсь.

— И в классе и на улице. Как будто ищешь кого-то.

— Сонечка, радость моя...

— Перестань.

Обиделась. Прошла вдоль бассейна. И только там прыгнула в воду. Потрясающая проницательность. Я действительно хочу угадать мою незнакомку. Ухожу в воду.

После бассейна грузимся в жуковскую «Волгу». Валька, как хозяйка, садится рядом с шофером. А мы... Но вот тут закапризничала Соня. Обычно я сижу в середине, между Соней и Канарейкиной. А Соня вдруг:

— Я не сяду рядом с ним.

— Почему?

— Потому.

— Где ты сядешь, Сонечка?

— Канарейкина, пропусти его, — говорит Жукова.

— Что за новости? — возмущаюсь.

— Рядом с тобой я не сяду.

— Сонечка, может, мне совсем выйти?

— Как хочешь.

Шофер Дмитрич терпеливо ждет, когда кончится наша перепалка.

— Борька, пролезай дальше, — приказывает Жукова. — Ведь опаздываем!

Наконец, разместились. Дмитрич рванул.

Канарейка

Фильм заграничный, и народу у кассы полно. Но нас это не касается. Валька постучала в окошко администратора. И окошко открылось.

Потом, когда пили в буфете «фанту», я вдруг увидела его. Не одного, а со спутницей. Полная такая, с сочными губами. Ну, плешивый, держись! Ставлю стакан и тихо отрываюсь от своих. Похоже, он ей анекдот рассказывает. Оба смеются. Выпили где-то, закусили, пришли развлекаться. Приближаюсь. Смотрю на толстуху в упор. Ага, смутилась. А он обернулся.

— И ты здесь! — говорит.

— Можно тебя на два слова?

— Познакомься, это...

Ну да, буду я еще знакомиться. Иду. Спускаюсь по лестнице в курилку. Топает за мной. Оборачиваюсь.

— Застукала, застукала, — улыбается. — Нет, как получилось-то...

— Папа, заткнись.

— Нет, я хотел объяснить...

— Это с мамой, понял? С мамой.

— Ну вот, сразу с мамой. Держи.

— Что это?

— Шоколадка.

— Отдай своей бабе, понял?

Роется в карманах. Жду. Выудил десятку. Беру.

— Только, дочка... а? Ну, я тебя прошу...

Не слушаю его. Поднимаюсь наверх.

А потом был фильм. Мне понравился. Потому что не из убогой какой-нибудь жизни, а с выстрелами, красотками и «мерседесами». Люди все красивые и сильные. Если любят, так по-настоящему. И все так увлекательно, в темпе. И музыка не какая-нибудь занудная, а бьет по нервам, возбуждает. И смешно!

Боря Огородов

Поймал себя на том, что глазами обшариваю класс. Может, кто-нибудь из наших девчонок? Зацепился взглядом за Соню. Тонко улыбается. Отвечаю ей тем же.

Вожжов окоченел у доски, посылает сигналы о помощи. Химичка ходит по классу. Кружит, как птица, смотрит, на какую ветку сесть. Сейчас что-то будет.

— У Канарейкиной новые золотые сережки,— говорит. — Поздравляю.

— Спасибо, Галина Викторовна, — жизнерадостно отзывается Канарейкина. — Вам нравятся?

— Вартанян вся в браслетах и кольцах. Жукова сверкает золотом. Не класс, а ювелирный магазин. Канарейкина, ты когда-нибудь думала, во что ты обходишься родителям?

— Ой, дорого, Галина Викторовна! Мне их прямо жалко!

— Брось врать, Канарейкина.

— Кто это? Ты, Кругликова? Много ты знаешь.

— Знаю. Нужна тряпка — хлопаешься в обморок.

— Молчи, ханжа! Мне правда жалко. Особенно маму, когда в очереди стоит, за сапогами или еще где.

— Врешь ты все!

— Тихо! Тихо! Сядь, Канарейкина, сядь, золотко. Мне всегда казалось, что единственная очередь, в которой стоит стоять, это очередь за хлебом. К счастью, таких очередей нет. Огородов, почему ты улыбаешься? Я сказала что-нибудь смешное? Давайте, наконец, договоримся: не выпячиваться. Хотя бы в школе будем в равном положении.

— Ха! — Вожжов подает голос.

— Что такое, Вожжов?

— Все равны знаете где? Сказать? В бане. Пока голые. А как оденутся, сразу видно, кто сколько зарабатывает.

Стало шумно. А вот и звонок.

— Внимание! Напоминаю! — Это Кругликова. — В воскресенье поездка за город!

— Едем! Едем!

— Прощание с золотой осенью. Просьба — не отлынивать от плановой работы класса!

— А где сбор?

— Здрасьте! У меня на кухне, — обиделась Кругликова. — Электричка в девять пятнадцать.

Все, конец уроков. Можно уходить. Но я не спешу. Посижу в засаде. Может, кто обернется, посмотрит специальным взглядом. Все повалили из кабинета. Смотрю на дверь.

Рыбина? Вартанян? Или эта новенькая — Родимцева? А может, даже и Кругликова? Вот смех-то. Канарейка и Жукова не в счет. Обернулась только Соня. Но и она, понятно, не в счет.

Женя Родимцева

Грызу яблоко и смотрю на будку телефона. Нет, сперва съезжу к отцу за метрикой. Набираю ход к трамвайной остановке. Время вечернее, народу полно. Стою на подножке. Сейчас закроются двери. Ус-

певаю спрыгнуть с трамвая. Врываюсь в телефонную будку. Я совсем обезумела.

— Привет, это я.

— Привет, что скажешь?

— Сегодня был хороший день. Просто замечательный.

— А что случилось?

— Ты смотрел на меня внимательней, чем всегда.

— Это где же?

— Какой хитренький! Не скажу.

— Слушай, а это не ты — на локтях заплатки, стоптанные босоножки, шмыгаешь носом?

— Ты путаешь меня с Кругликовой.

— Ага, вот ты и попалась! Мы из одного класса! Я тебя вычислю.

— Не надо. Зачем? Ведь я тебе не нравлюсь. Извини, я больше не буду звонить.

— Эй, постой!

— Я люблю тебя!

И вешаю трубку. Все.

Выхожу из лифта. Где тут 37-я? Кажется, в той стороне коридора. Вот она. Звоню. Хотелось повелительно, а вышло робко. Хороши мать с отцом. Не могли договориться о таком пустяке. Меня положили на наковальню. Ненавижу их. Открывает молодая женщина. Похожа на подростка, стриженая, в брючках. Совсем не Баба-Яга, как я себе представляла.

— Я к папе, — говорю. — Здравствуйте.

— Привет. Наконец-то. Заходи.

Энергично, до конца открывает дверь, будто я целая делегация. Вхожу. Почему-то чувствую себя нищенкой, хотя на мне наши нарядные сапоги. Может, потому что сразу с порога вижу: это далеко не наш сарай.

— Смелей, раздевайся.

— Я на минуту. За метрикой.

— На минутку не получится, — расстегивает пуговицы моего плаща. — Папы нет дома. Я за ним сбегаю. — Мы одного роста, вижу ее близко. — Он в гараже, рядом, — вешает мой плащ. — Устраивайся, где понравится. Хочешь, включи телевизор. Или кассетник. Есть приличные записи, — влезает в толстую кофту. — Не стесняйся. Пока. Да! Меня зовут Марина Аркадьевна. Можно просто — Марина, если хочешь.

Ушла. Оглядываюсь.

Здорово у них все-таки: это зеркало, эти светильники.

Какая кухня! Выхожу из нее с вафлей в зубах.

Скрываюсь в комнате. Врубаю кассетник. Возвращаюсь в прихо-

жую. На мне кожаный пиджачок. Снимаю с вешалки черную шляпку. К зеркалу. Принимаю позу. Отлично!

Заглядываю в ванну. Черт возьми! Умеют же люди.

Другая комната. Ковер на полу. Стенка, набитая книгами. Цветы. И тахта. Вот это тахта! На нее хочется прыгнуть. И я прыгаю. Шляпка слетела. Лезу за ней. И вижу котенка.

— Какая прелесть! Как тебя зовут? — Беру его в руки. — Тебя зовут Борька? Борька, да? — и целую его.

...Когда они пришли, я уже другая. Сижу у телевизора. Скучная, постная, враждебная. Дочь своей матери. В кургузых брючках, свитерке и шлепанцах.

— Здравствуй, Женечка! — говорит отец. — Здравствуй, родная! Идет ко мне. Встаю.

— Выросла. Барышня. Совсем барышня.

Целует меня в голову. Вроде бы подставляет щеку. Касаюсь ее губами. Приходится.

— Ну, здравствуй же! Улыбнись!

— Здравствуй, папа!

— Вы познакомились? — оглядывается на Марину. — Отлично. Ну, что? Поужинаем? Поболтаем? Ты уже взрослая, а время детское.

Боря Огородов

Вся наша компания в дискотеке. Пляшем под рев «Энималз». Очень тесно. Нас озаряют мощные цветные импульсы. С пульта управления на экран посылают зловещие образы нашего времени: роскошь и нищета, гибнущая природа, натиск урбанизации, военная угроза, митинги и всякие такие штуки, которые якобы должны заставить задуматься. Но когда же думать, если «Энималз»? Очень может быть, что здесь, в этой толпе, прячется моя незнакомка. Если она здесь, кто бы это мог быть?

Женя Родимцева

Поздно вечером отец везет меня домой. Хочу подъехать прямо к парадному. Командую: налево, прямо, опять налево. Очень приятно вот так командовать.

— Приехали, — говорю. — Давай посидим немного.

— Давай. Ты куришь?

— Еще нет.

— Умница. — Закуривает. — Скажи, пожалуйста, а тебе ни разу не хотелось повидаться со мной?

— Честно? Нет. Все эти годы я была на стороне мамы. Знаешь, я сегодня смотрела на тебя и думала: вот ты, вот я — родные люди, да? А мы так давно незнакомы, что на улице не узнали бы друг друга. Дико, правда? А признайся, противно платить своей дочери алименты?

— Дурацкий вопрос. Так положено.

— А-а, увильнул! Ладно. Ты стал большим начальником?

— Не нахожу. Но все же. Главный механик довольно крупного предприятия.

— Главный! Вот! Знаешь, как мама говорит? «Мой-то пошел в гору!» Хочешь что-то скажу?

— Давай.

— Мама тебя так ненавидит, что иногда мне кажется, она все еще тебя любит.

— Чушь. Не выдумывай.

— Нет, правда. Это какое-то очень сложное чувство. Ты сломал ей всю жизнь.

— Это мама так говорит?

— Нет, это я так думаю. Могу доказать. Хочешь? У мамы роман! Есть один человек. Такой! — поджимаю губы, делаю брови «домиком». — «Благодарю вас, простите, что побеспокоил, не откажите в любезности», — передразниваю Эдуарда Васильевича. — Когда приходит, снимает ботинки, ставит ровно-ровно, как по линейке. Сидит в носках. А мама гладит. Или чистит картошку. Последний раз пришел со своими тапочками. По-твоему, это любовь?

— Не знаю.

— Папа, не будь занудой! Любовь это... — ищу слова. — Любовь это... — почему-то не нахожу. А ведь знаю. — Папа, не смейся!

— Я не смеюсь.

— Нет, смеешься. Ты ничего не понял!

— А что я должен понять?

— Мама никого не может полюбить. Понимаешь? Никого! Разбита жизнь. Все. Конец. Финиш.

И вдруг устала ужасно. И отец показался мне чужим. Что я о нем знаю? Какой-то главный механик крупного предприятия. Человек, которого еще сегодня утром я бы не узнала в толпе.

— Я пойду, до свидания.

— Женя...

Смотрю на него. Нет, я все-таки на маминой стороне.

— Ты не исчезай. Ладно? Приходи, когда захочешь.

— А зачем? Метрику я взяла.

— Опять дурацкий вопрос.

— Да? А по-моему, ничего. Нормальный вопрос. Привет Марине, —

говорю холодно. Быстро иду к парадному. Дверь хлопает за мной, как пушка.

Вхожу домой. Из ванной такие звуки, будто там кого-то лупят мокрыми простынями. В ярости, конечно. Дочь у папочки задержалась. Снимаю сапоги, иду в наш сарай. Бенц! Открывается дверь ванной.

— Ты почему так поздно? — орет. — Я тебе что сказала?!

— Не ори.

— Не смей! Не смей хамить!

— А ты не ори.

— Тебе там понравилось, — убеждает.

— Да, представь. Очень.

— Что это за духи? — учуяла.

— «Диор». Получила в подарок, — пшикаю в ее сторону.

— И ты взяла? — страдальчески. — Взяла! Почему ты у меня такая дура? Дура набитая!

— А я не хочу быть умной! — ору. — Я хочу быть счастливой!

Онемела. Просто подавилась. Нечем крыть. Захлопнулась в ванной и давай там дубасить свою стирку. Потом стало тихо. И не выходит. Долго. Мне вдруг стало ее жалко. Осторожно открываю дверь, заглядываю.

— Уйди.

— Мам, ну чего ты?

— Ничего. Я тоже хочу быть счастливой.

— Мам, ну давай выйдем замуж! Давай! Хоть за этого Эдуарда! Ну, чего он тут ходит! Чего он болтается! Сколько это может продолжаться? Он тебе нравится? Хоть немного? Хоть чуть-чуть? Ну, что ты молчишь?

Володя Вожжов

Стоим на перроне возле электрички. Я и Кругликова. Больше никого. Дождик сыплет, серенько так вокруг. Очень хочется, чтобы еще кто-нибудь пришел. Чтобы поехали, погуляли где-нибудь все вместе — весело, дружно.

— «Едем-едем», — передразнивает Кругликова. — Испугались какого-то паршивого дождя. Никогда у нас не было коллектива и не будет. Кончим школу, разбежимся, как крысы.

Прячу голову под ее зонт.

— А поедем вдвоем, Кругликова?

— Да иди ты! Как идиотка взяла этот термос.

— Поедем, Кругликова. У меня рубль есть.

— Да что ты, Вожжов, в самом деле?!

Пассажиры уже не шли, а бежали. Сейчас уйдет электричка. Сорвалось мероприятие. Вдруг слышу — Родимцева шпарит.

— Привет! — сияет. — А где все?

— Дрыхнут. Видишь, никого, — шипит Кругликова.

— Ну и плевать, — погасла Родимцева.

Потом раз — и в электричку. Что характерно, нас не позвала. Даже не оглянулась. Мне понравилось. Я за ней. Только вскочил в тамбур, двери закрылись. Поехали.

Мы вышли в дачной местности. Дождь давно перестал, даже солнышко выглянуло. Места были красивые, но часто попадались канавы с водой. Я как наладился? Перепрыгиваю канаву, подаю Родимцевой руку. Но сперва она мне стихи читает, в виде платы:

— Бежит он дикий и суровый,
И звуков и смятенья полн,
В широкошумные дубровы,
На берега пустынных волн.

Идем дальше. У нее ладошка теплая такая, не выпускал бы никогда. Что обидно— только преодолеем водный рубеж, она сразу руки в карманы. Идет, опустив голову, думает о чем-то. Не знаю, чем ее заинтересовать.

— А ты когда-нибудь встречала человека, фамилия которого читается одинаково с обоих концов?

— Нет.

— Да, это большая редкость, — говорю я. — Но такой человек перед тобой. Ведь я — Вожжов! Вслушайся!

— В самом деле!

— А знаешь, кто первым заметил? Борька Огородов.

— Да? — посмотрела с интересом.

— Еще в первом классе. В детстве мы дружили. Один раз знаешь, как было? О, смотри, брусника! Хочешь брусники? Да ее здесь навалом! Жаль, банки нет. Чего стоишь? Это же вкусно. Отличная брусника.

— Что было? Ты стал говорить.

— А! Смешной случай. Борька с велосипеда упал в лужу. Поднимается, а с него течет. Ну, понимаешь, просто комок грязи. И заплакал. Тогда я что сделал? Взял и сел в эту лужу. И давай в ней валяться. Ну, не дурак ли?

— Правда? — вдруг засияла Родимцева.

— Дружили, что ты! А потом все как-то дальше, дальше. Все ему некогда, все он занят. То ему на английский, то на музыку, то на фигурное катание. Сейчас у него другая компания, где уж нам! Ты думаешь, почему они на вокзал не пришли? Из-за дождя, что ли? Плевали

они на нас. Если у тебя нет джинсов, магнитофона и всякой фирмы — всё! Ты из другой команды, на тебя даже не посмотрят.

Еще канава. Хорошая канава. Я на ней нужен. Перепрыгиваю.

— Ну, давай, — говорю. — Не целиком, а так — куплет.

— Вожжов, это называется строфа.

— Давай, давай. Что ты задумалась?

— В царском доме пир веселый,
Речь гостей хмельна, шумна,
И Нева пальбой тяжелой
Далеко потрясена.

Перепрыгивает. И снова руки в карманы. Я даже украдкой осмотрел свою клешню. Под ногтями грязь. А что, я же вечно в гараже у матери торчу, на автопредприятии.

— А кто это гулял? — спрашиваю. — У какого царя?

— У царя Петра, Вожжов. Пушкина читать надо.

Ладно, проглотим. Она, конечно, не такая красивая, как Давыдова. И даже Канарейкина. И одета слабо. Может, поэтому она все еще ничья. Я бы с удовольствием. У меня же никого нет. И соседи мы. Но как об этом сказать?

— Тебе в классе кто-нибудь нравится? — спрашиваю.

— Я новенькая. Никого не знаю.

— А я старенький. Но мне тоже как-то не очень.

И тут опять канава. Беру ее с маху. Ничего канавка. Грязная. Сейчас получу ее ладошку. Когда перепрыгнет, вернусь к разговору насчет того, кто кому нравится. Может, она только с виду такая неприступная? Нужен же ей друг. А что, если ее поцеловать?

— Ты что, нарочно водишь меня по болоту?

— Плати!

— Я больше не помню.

— Не помнишь чужих, сочини свои.

Посмотрела холодно так и двинулась вдоль канавы. Ищет, где она будет поуже. А такого места и нет. Совсем наоборот даже! Повернула, идет назад. Слежу за ней. Как она замечательно хмурится.

— Передо мной канава снова.
Помоги мне перепрыгнуть, Вова.

Я как услышал, чуть не подох со смеху.

— Дай руку!

А я заливаюсь.

— Ну, слышишь?

Молча ждет, когда пройдет мой припадок. Подаю руку, а сам никак не могу успокоиться. И в тот момент, когда она прыгает, я вдруг

поскользнулся, съехал в канаву. Родимцева споткнулась об меня и грохнулась.

— А я искупался, — говорю, выбираясь из канавы. — Ты не ушиблась?

Она поднимается, смотрит на свои мокрые коленки, на запачканные руки, потом на меня и вдруг отвешивает грубо так, с ненавистью:

— Кретин! Урод!

— Это нечаянно вышло! — кричу.

— Зачем я поехала в этот дурацкий лес! И с кем! Стихи ему читала! Нашелся уникум! Одинаковый со всех концов!

— Ну, прости!

— Заткнись! Не трогай меня!

Женя Родимцева

Быстро идем через пустой дачный поселок. Я впереди, Вожжов — сзади. Молчим. Только листья шуршат под ногами. Я думала, день пройдет совсем иначе. И уж никак не с Вожжовым.

— Стоит свернуть налево, — слышу сзади.

Что он там вякнул?

— Налево. Станция там.

Сворачиваю. Опять быстро идем. Показываю всем своим видом, что я сама по себе, а он сам по себе. Впереди послышалась музыка. Где-то на даче крутят Высоцкого. Вдруг показалась собака.

— Вега! — позвал Вожжов. — Вега!

Собака посмотрела в нашу сторону, потом дружелюбно побежала навстречу. Радостно подскочила к Вожжову. Вожжов ей:

— Что, узнаешь, старушка? Узнаешь?

И тут показался Боря. С ведром. За водой ходил, что ли? Мне показалось, он смотрит на меня в упор. Я почему-то взяла Вожжова за руку. Будто спряталась.

— Привет! — крикнул Боря. — Вы откуда?

— Из лесу, вестимо! — Вожжов ему. — А ты как здесь?

— А мы на даче у Вальки Жуковой кейфуем.

— Что ж вы на станцию не пришли?

— Была охота. Подгребайте к нам, что ли.

— Нет, мы уже в город собрались.

— Тогда пока. Вега, ко мне!

Хочу крикнуть: «Боря, позови меня, миленький. Я хочу быть с вами!» Сейчас он скроется. Все, конец. Жизнь начнется только завтра. Если это можно назвать жизнью. Вырываю руку из лапы Вожжова. Хочется зареветь, но улыбаюсь. Хочется заорать, но говорю тихо:

— Кто это «мы собрались»? А?..
— Я и ты, — говорит.
— Кто тебе дал право решать за меня? Кто?..
— Ты же сама говорила: в город, надоело, устала!
— Вожжов! Как я тебя ненавижу, Вожжов!
Быстро иду вперед. Мимо проклятой дачи, где крутят Высоцкого, где Боря и его команда. Видят меня вместе с Вожжовым и, наверное, как-то об этом говорят. Еще никогда я не чувствовала себя такой несчастной, униженной. Иду, не разбирая дороги, прямо по лужам. Потом бегу.

Смотрю в окно, там — зима. Сегодня я остаюсь одна. Мама уезжает в отпуск. Она молчит, но я догадываюсь: в ее личной жизни возможны перемены. А значит, и в моей. Вчера принц Эдуард пришел с цветами. Вот они стоят на столе. И шторы у нас новые, и люстра красивая. А счастья нет.
— Спроси меня: не забыла ли я что-нибудь?
Уже в пальто. Чемодан готов.
— Иди сюда. Сядь.
Подхожу, сажусь рядом. Оглушительно откусываю сушку.
— Обещай мне, что не будешь питаться одним мороженым.
— Угу. Сегодня же съем килограмм.
— Цветы. Не забывай поливать цветы.
— Угу. Пусть они засохнут.
— И не мотай деньги, слышишь?
— Угу. Не хватит — дам телеграмму.
— Слушай, перестань! — нервничает.
— Мам, ты едешь не одна? Только честно?
— Почему одна? Со мной целый поезд народу.
— Свадебное путешествие, да? — прищуриваюсь.
— Просто совпали отпуска.
— И Карпаты тоже совпали? Случайно встретились на лыжне? По-моему, ваш роман слишком затянулся, а? Мам, ну что ты тянешь резину? Да так да! Нет так нет!
— Все. Выхожу на финишную прямую. Надо решать.
— Ой, мам! А что я подумала!
— Ну?
— Какой ужас. Какой кошмар!
— Что? Что?
— А вдруг у тебя родятся дети?
— Ну что за дурацкая манера! Опять напугала.
— Представляешь, трое!
— А-а, — притворно закатывает глаза.

— Нет, пятеро!
— А-а!
— Пять маленьких Эдуардовичей!
— Кошмар!
— И все пищат: «Не откажите в любезности! Будьте добры, если вас не затруднит!»

Смеемся как две дурочки. Встает. Беру ее чемодан. Провожаю до лифта. Целуемся. Последнее, что вижу, — лицо мамы. Жалкое, раненое...

Снова стою у окна, там — зима. Ах, как хочется позвонить! Уже сто лет не звонила. Бросаюсь на тахту. И умираю от тоски. Звонок в дверь.

Открываю. Лариска. Поднимаю ее на руки и крепко-крепко прижимаю к себе. Будто это мой ребенок.

Канарейка

На перемене ловлю Рыбину, загоняю в угол, чтобы не убежала.
— Что тебе? Босоножки опять?
— Двадцать «рэ». Срочно.
— Тряпка? А кто продает? Почем?
— Никто ничего не продает. Двадцать «рэ».
— Откуда у меня? Ты что?!
— Ну, Рыбка! Ну, золотая! Выручай.
— Да откуда?
— Я отдам. Отец в командировке, понимаешь, а то бы и проблем не было. Рыбка!
— Да нет у меня, честно.
— А босоножки дашь?
— Дам.

Выпускаю ее из угла. У кого же перехватить? Кругликова? Вожжов? Господи, откуда у них. Тащусь в уборную.

Жукова и Давыдова уже здесь. Курят. Уже в дубленках. Ясно, сматываются с урока за подарком.

— Сколько можно ждать? — Жукова мне: — Принесла?

Молчу.

— Что такое? Нет, что ли?

Молчу.

— Опять у нее трудности, — и к Давыдовой: — Что будем делать? — О чем-то шепчутся. Будто меня уже нет.

— Вартанян! — зовет Жукова. — Хочешь к Борьке на день рождения?

— Ты приглашаешь? А почему не он сам?

— Он пригласит, не беспокойся. Ты скажи, хочешь или нет. У нас небольшая проблема с подарком. Денежек не хватает. Извини, что я так прямо.

Сейчас Вартанян согласится, и я останусь за бортом. Не выдерживаю и кричу:

— Я достану деньги, девчонки, правда! Вартанян, ты иди. Иди, иди! Я достану! Девчонки, правда! — хотя еще не знаю, где я достану эти проклятые деньги. — Ну, точно достану! Вытрясу из матери! Обязательно достану.

Тут грянул звонок.

— Когда же ты их достанешь? — Давыдова мне.

— После дождичка в четверг? — Жукова.

Молчу.

— Сколько тебе надо? — вдруг слышу.

Оглядываюсь. Родимцева.

— Двадцать «рэ».

— Возьми.

Протягивает кошелек. Спасена! Отдаю деньги Жуковой.

— Родимцева, не слабо! — удивлена Жукова. — Очень не слабо. Ты мне нравишься. Не пора ли нам познакомиться поближе, а? Хочешь к Борьке Огородову на день рождения? Я устрою.

— Устроишь? Ты? Меня?

Я просто обалдела. Всего три слова, а сказала так, будто все мы дерьмо. Будто от нее зависит, состоится ли этот день рождения. И даже так — будем ли мы туда приглашены. Сказала и вышла.

Боря Огородов

Гудим вовсю, пляски в разгаре. Сонечка в отсутствие моих стариков изображает хозяйку дома. Повязала передник, влезла в огромные шлепанцы и суетится. Демонстративная интимность. Но ведь в самом деле кто-то должен осуществлять связь стола с кухней. Народу человек двадцать.

И вот среди плясок вижу Жукову. Стоит в дверях, сильно декольтированная, в драгоценностях. Что-то кричит, но не слышно — что. Моя стереофония посильнее. Наконец, высоко поднимает телефонную трубку, и я догадываюсь — кто-то с поздравлениями.

— Я слушаю.

— Привет. Это я. Узнаешь?

— Незнакомка! Здравствуй. Не бросай трубку. Я сейчас.

Ищу укромный уголок. Повсюду гости. На кухне Сонечка зажигает

свечи на торте. Бабушка у себя сидит с Вегой. В ванной застаю Канарейку с приятелем. Понимают меня, выходят. Все, остаюсь один.

— Алло! Я здесь!

— И я здесь! С днем рождения!

— Спасибо. Ты еще не разлюбила меня?

— Еще нет.

— Когда же мы увидимся?

— Когда хочешь.

— Ого! А все-таки?!

— Сейчас, например.

— Сейчас? — теряюсь. — А где?

— У меня. Я дам тебе адрес. Что ты молчишь? Испугался?

— Давай.

Через минуту, роняя чье-то дубло, ищу свою куртку. Уже выходя, вижу Сонечку. Улыбаюсь.

Соня Давыдова

Все еще стою с тортом в руках. Свечи горят. Куда это он так таинственно смотался? Вижу Вальку Жукову. Смотрит так, будто сострадает.

— Что-нибудь знаешь? — спрашиваю.

— Почти ничего.

— Он? Она?

— Она.

Скрываюсь на кухню. Возвращаюсь без торта. Уйти или остаться? Снимаю передник, швыряю его в кухню. Скидываю шлепанцы. Да так, что они летят под потолок.

— Соня, спокойно.

— Я спокойна.

— Мы остаемся?

— Конечно.

Боря Огородов

Она сказала, из лифта направо. Квартира 37. Может, не стоило так торопиться? А вдруг найду какую-нибудь уродину? Ничего не будет, кроме неловкости. Нет, теперь поздно отступать. Вперед! Звоню.

И дверь открывается. Как будто меня ждали. Чувствую, незнакомка прячется за дверью. Сейчас все откроется. Стоит только заглянуть туда. И я заглядываю.

И вижу — Родимцеву. У нее в руке стакан молока. И над верхней

губой белая полоска. Почему-то эта молочная полоска, такая детская, трогательная, производит на меня сильнейшее впечатление.

Молчим, привыкаем друг к другу. Из недр квартиры слышна музыка. Респектабельный Джо Дассен. А квартира — отнюдь не лачуга. И щами не пахнет. Все нормально, я не разочарован.

— Раздевайся, — говорит.

— Нет, зачем же. Я за тобой.

— Ты меня приглашаешь?

— Да, конечно.

— Спасибо. Я готова.

Помогаю ей надеть дубленку со шнурами. Никогда не видел ее в таких тряпках. Долго же она комплексовала. Вдруг возникает мама. Молодая, стриженая, спортивная.

— Добрый вечер.

— Здравствуйте.

— Я вижу, наша Женя в надежных руках. Вы потом проводите ее домой?

— Головой отвечаю за жизнь вашей дочери.

Они посмотрели друг на друга и почему-то рассмеялись. Может, я что-то не так сказал? Да, пожалуй, высокопарно.

Когда мы выбегаем из подъезда, нас догоняет луч света, потом сигнал автомобиля.

— Это папа! — кричит Родимцева. — Бежим! Он отвезет нас.

Володя Вожжов

Знакомый водитель самосвала дал отогнать машину на мойку. Немного погонял «КамАЗ» по двору для практики. Потом загнал грязный самосвал на мойку. Посигналил. Где мать-то? Появляется — неуклюжая, в брезентовой робе, в мужской шапке, со стороны не понять — мужик или баба. Да и темновато здесь, время вечернее.

— Ма! Давай в темпе!

— Все шляешься! Уроки, поди, не начинал.

— Да пошли бы они!

— Смотри, Вовка. Я сижу в этой яме, и ты туда же.

— Кончай, ма.

Задраиваюсь, чтобы не слышать нравоучений. Сижу, как в подводной лодке. Мать что-то там кричит, а струи воды бьют по стеклу, по капоту. На душе тоскливо, мочи нет. А что, если нагрянуть к Родимцевой? Дай, мол, списать алгебру. То да се. А потом спросить: за что? За что ты меня так ненавидишь? Сам-то я догадываюсь, в чем тут дело. Но пусть она сама скажет, пусть признается. Включаю сцепление,

газую и валю с мойки, через двор, поближе к воротам. Сдаю самосвал хозяину и бегу, бегу...

Взлетаю на пятый этаж. Квартира 17. Звоню. Потом еще раз, настойчивей. Никого нет, что ли? Опять звоню. Вдруг слышу:

— Ее и вчера не было.

Оглядываюсь. Маленькая девочка. С ключом на шее.

Боря Огородов

Поздно ночью провожаю Родимцеву. Вваливаемся в подъезд, хохочем как сумасшедшие. Я отряхиваю ее от снега. Немного повалялись в сугробах. Родимцева опять отквасила челюсть.

— Угадай, кто это?

— Знаю, знаю.

— Ну, кто? Похоже? Кто?

— Канарейка.

— А хочешь, покажу твою Сонечку?

— Угомонись. Иди сюда, к батарее, тут тепло.

— Они просто обалдели, да? А Сонечка обиделась страшно. Мне ее жаль даже, бедняжку.

Беру ее за руки, дую на них. Тут она, наконец, притихла. И я задаю вопрос, который давно меня занимает.

— Почему ты так долго пряталась от меня?

— Я думала, ты найдешь меня сам, угадаешь.

— Я пытался. В дискотеке, в бассейне, в баре.

— Я там не бывала.

— А где же я мог тебя найти?

— В школе.

— Там ты такая серенькая, чужая.

— А сейчас я чья?

— Ты? Наша.

— Вашего круга, да? А почему ты провожаешь меня, а не Соню?

— Во-первых, я обещал твоей маме.

—А во-вторых?

Ждет. На всякий случай — молчу. Отнимает руки, быстро идет к лифту, нажимает кнопку. Подхожу и снова беру ее за руки. Не отнимает, но отворачивается. Что-то ее мучает, терзает. Странная она какая-то.

— Ты меня любишь? — спрашивает.

— Не знаю. Да, наверное.

— Наверное? Разве ты не чувствуешь?

— Я точно не знаю, что такое любовь.

— А я знаю.

Лифт спустился. Мы вошли... Приехали. Дверцы разъехались. А мы стоим, целуемся. Раньше она пряталась, а теперь торопится, словно я могу куда-то провалиться. Не глядя, нажала какую-то кнопку, и мы снова поехали. Я не понял, наверх или вниз.

Женя Родимцева

Просыпаюсь на гигантской тахте. Чувствую себя счастливой — меня любят, мне рады, я интересна. Сладко потягиваюсь. Включаю кассетник — Адриано Челентано, мой любимец. Достаю из-под одеяла котенка Борьку и давай его тискать. Вдруг появляется столик на колесах — фрукты, соки. И отец в переднике.

— Ой, папа! Ну, ты даешь!

— Доброе утро, Женечка!

— Доброе утро. Так будет каждый день?

— А почему бы и нет? Ведь я твой должник.

— А если я привыкну? Не боишься?

— Освежись. Скоро будем завтракать. Омлет ешь?

— Еще как!

— Марина! — кричит. — Мы будем омлет! Чай? Кофе?

— Кофе, — откусываю кусище яблока.

— Марина! Мы пьем кофе!

— Пап, мне нравится Марина.

— Ты ей тоже.

— Пап, а если я тебя о чем-то попрошу?

— Давай. Смелей.

— Можешь достать абонемент в бассейн?

— О чем разговор!

— Правда?

— У нашей фирмы отличный бассейн.

— А в бассейн «Спартак» слабо?

— Можно попробовать. А почему именно в «Спартак»?

Прячусь с головой под одеяло, ухожу от ответа.

— Слушай, а как ты смотришь, если мы рванем за город, а? Покатаемся на лыжах?

— Здорово. А можно мне пригласить одного человека?

— Борю? Конечно.

— Ой, папа! Ты умница. А лыжи? — спохватываюсь. — У меня нет лыж.

— У тебя есть лыжи, — улыбается. — И лыжный костюм тоже.

Выскакиваю из постели, бросаюсь к телефону.

Отец смутился, вышел. Набираю номер.

— Здравствуйте, — говорю. — Можно Борю?

— А Бори нет, он уехал в Пироговку.

— В Пироговку?

— Да, на дачу. С девочками.

— Спасибо, извините, — говорю потерянным голосом.

Сразу испортилось настроение. Как же так? Какая Пироговка? Какие девочки? Какие могут быть девочки, когда есть я! Мы же целовались, мы же...

Отодвигаю штору. Какое омерзительное солнечное утро. Какой противный белый снег. Замечаю на подоконнике цветы, пробую пальцем землю — влажная. Вспоминаю про наши. Наверное, уже засохли. Появляется смутное чувство вины. Будто переночевала в шикарном отеле и теперь надо придумать, чем платить. Будто разгадана моя маленькая хитрость. Бросаюсь на тахту. И лежу как труп.

— Женя! — зовет отец.

— Женя! — присоединяется Марина.

— Же-ня! — зовут хором.

Молчу. Надо взять себя в руки. Все — чушь. Я в доме отца, здесь мне рады. Искренне. Появляется Марина.

— Женечка, ты что? Что-нибудь случилось?

— Нет. Все прекрасно, — надеваю улыбку.

Володя Вожжов

Как всегда по выходным, я умотал за город. Есть у нас такое местечко, маленькая такая Швейцария — сосны, крутые спуски, даже трамплинчик есть. Народу полно.

И вот чапаю я наверх, и вдруг — не верю своим глазам — Родимцева. Осторожно, трусливо едет вниз. В синем лыжном костюме, на классных лыжах. Может, мне это привиделось! Я же все время о ней думаю, под дверями торчу, в школе выслеживаю. С кем она тут? Не может быть, что одна.

Женя Родимцева

Когда спустилась вниз, увидела: отец стоит возле машины и натирает лыжи мазью. Марина, веселая и живая, кидает в него снежки. Он увертывается, притворно сердится и обещает зарыть ее в снег.

Прячусь за чью-то машину и смотрю на них.

Отец вдруг бросил лыжу и как кинется за Мариной! Она ловко

увернулась, и отец, промахнувшись, растянулся во весь рост. Марина его оседлала и давай запихивать снег ему за шиворот. Ведут себя как дети. Смеются, хохочут.

А мне вдруг стало так больно, так обидно. Какая-то Марина, а не моя мама счастлива с отцом. Мама где-то там кует свою судьбу. И с кем? С этим скучным, нудным Эдуардом. Совершенно невозможно представить, чтобы они вот так же весело забавлялись в снегу. А мой Боря? Почему он не со мной?

Отстегиваю лыжи, выхожу из укрытия. Снег злобно скрипит под ботинками. Молча забираюсь в машину и хлопаю дверцей. Тут они, наконец, замечают меня. И мне кажется, смотрят с недоумением — кто это? Почему в их машине?

— Женечка! — кричит отец. — Побежишь с нами «десятку»?

— Нет, — отвечаю угрюмо.

Хорошо, что не стали лезть в душу. Молча пристегнули лыжи и пошли. Смотрю им вслед. Отец у меня еще ничего. Не лысый и не пузатый. Я бы охотно показала его кому угодно. И Марину тоже. Она всегда такая бодрая, жизнерадостная, приветливая. Они уходят все дальше, и я смотрю на них.

— Я запомнила тебя совсем другим, папа. Ты был худой и несчастный. Ты приходил почему-то всегда только в школу. Приносил конфеты. А бабушка ворчала. Куда мы, туда и она. А потом бабушка умерла. И ты куда-то исчез. И больше я тебя не видела. Это было во втором, что ли, классе.

— В третьем. Мама была против наших встреч. Я настаивал, требовал. И вот появился документ, который давал мне законное право... А-а, противно вспоминать...

— Нет, говори.

— Дали мне такую гнусную бумажку. С печатями и подписями. Из Пушкина помню совсем немного, а эту бумажку затвердил.

— Ну? Что было в этой бумажке? Говори.

— Калининский РОНО, рассмотрев заявление гражданина Родимцева по поводу его общения с дочерью Евгенией, разрешил на основании статьи 56 Кодекса о браке и семье гражданину Родимцеву встречи с дочерью, двоеточие, один раз в неделю, в субботу, с 13-00 до 14-00, в школе, в присутствии матери или бабушки.

Какая противная взрослая жизнь.

Вдруг стук в окно. Откуда взялся Вожжов? Показывает, чтобы я впустила. Влезает, устраивается за рулем.

— Здравствуй, Родимцева. Какая ты нарядная. Тебя просто не узнать, — говорит агрессивно. — Что это ты читаешь? По программе?

«Война и мир». А я еще и не заглядывал в книжку. Все как-то некогда. То у школы тебя поджидаю, то во дворе. Куда ты так надолго пропадала?

— Вожжов! Это не твое дело. Понятно?

— Понятно. Может, поищем музыку?

Включил приемник.

— Да и прохладно здесь, а? Надо печку врубить, простудишься.

— А ты умеешь?

— Ха! Умею ли я?!

Машина вдруг ожила. С опаской смотрю на Вожжова. Он очень уверен. Печка заработала. Мне как-то неуютно от его вторжения, от его вопросов.

Володя Вожжов

Мотор разогрет. Если сейчас включить сцепление, можно рвануть. Не забыть опустить ручник. До дачи Вальки Жуковой минут шесть ходу. И обратно столько же. Какой же это угон, если Родимцева сидит в машине? Так, покатались немного. А хорошо бы привезти ее на место и спросить — за что?

— Кто это тебя сюда привез, Родимцева? — примеряю автомобильные перчатки.

— Папа. А что?

— Папа классно ходит на лыжах. Что ж ты с ним не пошла?

— Я никогда не бегала «десятку».

— Ах, «десятку»! Папа бежит «десятку». Значит, минут сорок ему понадобится. Он ведь не чемпион, правда?

Опускаю ручник, выжимаю сцепление. Была не была. Выруливаю на дорогу. Врубаю скорость. Отлично едем.

— Вожжов, что ты делаешь?! Не смей, не смей!

— Заткнись, Родимцева. С тачкой ничего не сделается.

— Дурак! Дурак!

Сейчас будет поворот. Потом еще немного — и поселок. Вот здесь, в лесу, она мне стихи читала.

— Как ты меня тогда назвала? — ору. — Урод? Кретин? Разве кретин умеет водить машину? Смотри, идем восемьдесят! Девяносто! А хочешь, и сто выжму!

— Нет, не хочу!

— Ага! Вот и Вожжова можно о чем-то попросить. Вот и Вожжов на что-то пригодился! Я же для всех вас, умников, шут гороховый! Простой Вожжов. Читаюсь слева направо и справа налево одинаково! Где уж нам против ваших папочек и мамочек! Против ваших машин, тря-

пок, репетиторов! Обогнали! Вырвались вперед! Но мы еще посмотрим, кто выиграет эти гонки! Мы еще увидим!

Въезжаем в дачный поселок. Сворачиваю. Еду прямо. Опять сворачиваю. Все. Приехали. Смотрю на Родимцеву.

А все-таки я ее потряс. Сейчас из нее веревки вить можно. Захочу, стихи читать будет. Но что характерно — мне этого не хочется.

— Вот здесь, на этом самом месте, ты сказала, что ненавидишь меня. А потом побежала вон туда, на станцию.

Женя Родимцева

Сейчас все в снегу, но я узнаю эту аллею. Сперва показалась собака, а потом Боря с ведром воды. Я так обрадовалась. Какое это было счастье! Он даже позвал нас на дачу. И все сорвалось. Из-за Вожжова. А сейчас он сам не знает, как это здорово получилось, что он привез меня сюда. Хочу увидеть Борю. Сейчас! Немедленно! Хочу, чтобы он был мой, только мой!

— Ну, припоминаешь?

— Ой, Вожжов, какой ты злопамятный.

— Из-за Борьки сохнешь. Скажешь, нет?

— Да, это правда.

— Хочешь увидеть своего красавчика?

— Хочу.

Резко выезжает задним ходом. Тормозит возле дачи Жуковой. Сигналит. Выбегают Канарейка и Жукова. За ними — собачки. Залаяли, залились.

— Курочки здесь, — говорит Вожжов. — Сейчас и петушок появится. Выйди, покажи ему свои нарядные перышки. Он любит.

И я выхожу. У Канарейки челюсть отвисла. Может, она и не закрылась со вчерашнего вечера. Толстая Жукова смотрит иронически, вся в ожидании спектакля, который перед ней разыгрывают. Вдруг свистит — громко, по-мужицки. И появляется Боря. За ним — Соня.

Канарейка

Вот интересно! Вчера Родимцева явилась, как принцесса. Сегодня опять — внезапно, как снег на голову. В потрясном лыжном костюме. Я бы за такой не знаю что отдала. Вожжов у нее шофером, батюшки! А была такая тихоня, такая задрипанная серая мышка. Откуда что взялось! Ничего не понимаю.

Хлопнула калиткой. Идет с таким заносчивым видом. Куда это

она? Все так и оцепенели. Даже Жукова. Родимцева подошла к Боре, взяла его за руку и повела к машине. И он пошел как миленький. Пошел! Бросил свою Сонечку и даже не оглянулся. Как загипнотизированный. Ай да Родимцева! Такие номера моим товаркам и не снились. Уехали.

— Девочки! — говорю. — Кто-нибудь что-нибудь понимает?

— Заткнись! — Жукова мне.

Я ее боюсь. Может и ударить. Сонечка зябко обхватывает плечи, скрывается в доме. Бедняжка, у нее мальчика увели. Но мне ее ни капельки не жалко.

— Интересно, — говорю, — что будет дальше?

— Заткнись!

Вдруг стало скучно, захотелось в город. А хорошо бы подружиться с Родимцевой. Сколотили бы свою компанию. А эти пускай сами по себе. Противно оставаться под их игом.

Женя Родимцева

Верещит будильник. Жду, когда он выдохнется. Потом включаю ночник. Каждое утро у моей постели стоит столик на колесах. Стакан сока и фрукты. За мной ухаживают, как в санатории. Уже привыкла.

После душа иду на кухню.

— Доброе утро.

— Доброе утро, Женечка. Папа уже умчался, позавтракаем вдвоем.

Сажусь. Смотрю на календарь. У меня там крестиками помечены дни, которые я здесь прожила. Отмечаю и сегодняшний. Марина заметила, но промолчала. Она вообще сдержанная. У нас отличные отношения.

— Марина, а где вы познакомились с папой?

— На заводе. К ним привезли заграничное оборудование. Я переводила техническую документацию. Папа мне помогал. Там было много неизвестных мне терминов. Я тогда училась в аспирантуре. Подрабатывала.

— Вы сперва сошлись, а потом поженились?

Встречаемся взглядами.

— Да. Поженились потом.

Мне нравится ее прямота.

— А почему ты об этом? Так актуально?

Опускаю глаза, не выдерживаю.

— А знаете, — меняю тему, — Борька и все другие все еще считают, что здесь мой дом. И что вы — моя мама.

— Вот как? А зачем тебе это нужно?

— Здрасьте! Я только теперь чувствую, что живу, а не прозябаю! Это так увлекательно! Как на сцене!

— По-моему, лучше сказать правду.

— Правду? А кому нужна моя правда? Такая скучная, неинтересная. Когда была правда, никто не обращал на меня внимания. Потому что смотреть было не на что. Никому я не была нужна. Вы же сами меня наряжали, как Золушку на бал! Вы мне подыгрывали! Что, разве не так?

Боря Огородов

Вошла химичка. Грохнула журнал на стол. Не в духе, что ли?

— Садитесь. Вартанян, Вожжов — к доске.

Смотрю на Вожжова. Идет, как на казнь. Вартанян кидает ему тряпку. Сотри, мол, с доски, поухаживай за дамой. А Вожжов — бенц! — тряпку ей назад. Поймала не хуже Рената Дасаева. Только браслеты звякнули.

— Вартанян, немедленно сними эти побрякушки! — покраснела химичка. — Ты не на свадьбе, а в школе. Сними и положи вот сюда. Слышишь?

— А что я одна, что ли?

— Вот с тебя и начнем. Канарейкина! Не прячь свои сережки, уши пообрываешь. Ведь я просила, предупреждала — как от стенки горох! Все! Родительское собрание!

Получив браслеты, химичка двинулась по классу.

— Вы что, хвастаетесь друг перед другом? Или соревнуетесь? Уже известно, что в школе приторговывают, спекулируют. Дожили! За деньги дают поносить тряпки! Да что тряпки! Книги дают почитать за деньги! Канарейкина, я жду.

— Галина Викторовна, не потеряйте, пожалуйста.

— Марш в уборную, смой ваксу с ресниц. Накрасятся, разоденутся, сверкают, звенят — смотреть противно.

— А может, завидно?

— Кто это? Ты, Жукова?

— Я, — Валька поднялась.

— Вон из кабинета!

— Золото сдать?

— Убирайся вместе со своим золотом! Какая дерзость! Завидовать можно уму, таланту, красоте! А не этому барахлу! — Кажется, выдохлась. Двинулась к столу.

И тут поднялась Родимцева.

— Галина Викторовна, возьмите и у меня.

Во дает! Сама лезет на амбразуру.

— И ты, Родимцева? И тоже накрашена? Нет, это просто эпидемия!

Женя Родимцева

Выхожу из кабинета. Не знаю, что меня дернуло высунуться с этим Марининым колечком. Тщеславие, что ли? Или чувство стадности? Не знаю. Но мне легко, весело. Я больше не хочу быть тихоней, оставаться незамеченной, молчащей, послушной.

Вхожу в уборную.

— Родимцева! — обрадовалась Канарейкина. — А тебя за что?

— Подзалетела с колечком, — говорю развязно.

— Что? И «недельку» отбирает?

— Неделька у Кругликовой. Мое похлеще.

Нарочно рублю эти фразы в стиле Жуковой.

— Дай сигаретку, — обращаюсь к ней. — Свои забыла в сумке. — Вру, никаких своих у меня нет.

— А ты крепко выступила насчет зависти. Думаешь, проглотит?

— Куда она денется, — отзывается Жукова.

— А знаешь, почему? Знаешь? Сказать? — быстро заговорила Канарейкина. — Наша школа пропала бы без ее отца!

— Заткнись.

— Ремонт — к нему. Потому что кто еще достанет маляров, олифу, гвозди, доски? Экскурсия — к нему. Кто еще даст автобус? Шеф!

— Заткнись. Скучно.

— Мой, кажется, тоже фигурирует в подобной роли, — вхожу в раж. — Не то какие-то станки, не то инструменты, не помню. Действительно скучно, — и ловлю себя на том, что держу сигарету точно так, как Жукова.

— Твой тоже директор? — спрашивает Канарейкина.

— Представь себе, — вру.

— А мама?

— Завкафедрой в институте, — вру.

— Ну, ты в порядке! — восхищена Канарейка.

— В полном.

— Ой, Жека!

Я для нее уже Жека!

— Ой, что мне в тебе нравится, так это то, что ты не выпендриваешься, как некоторые.

— Заткнись, Канарейка, — сказала Жукова.

— Это почему, интересно?

— Потому.
— Сама заткнись! Хватит! Надоели твои приказы.
— Ну, Канарейка, держись! — пообещала Жукова.

Боря Огородов

Дискотека раскочегарилась со страшной силой. Как я люблю этот миг! Как будто все мы друзья, из одной команды. И если бы ритмы «Энималз» сменились скрежетом трамвая на вираже, то и это не разрушило бы нашего единства. По-моему, Родимцева испытывает такой же экстаз. Пляшем.

А вот и знакомые лица. Жукова и Давыдова. Явились. Почему-то без Канарейки. Встречаюсь глазами с Сонечкой. Улыбаюсь. Родимцева берет меня за руку и решительно тащит к выходу. Показывает девчонкам, что вертит мною, как хочет. Подчиняюсь. Похоже, берет инициативу в свои руки. Ладно, посмотрим, что будет дальше.

Потом мы выходим из трамвая, идем по заснеженной вечерней улице. Все это молча, даже угрюмо. Будто назревают решительные события. Сворачиваем к незнакомому дому. Входим в какой-то подъезд. Поднимаемся по лестнице. Все еще молчим. Квартира 17.

Женя Родимцева

Достаю ключи, отпираю дверь. Спохватываюсь и говорю:
— Подожди пока здесь.

Вхожу, включаю свет. В комнате тоже. Оглядываюсь. Надо кое-что прибрать. Снимаю со стены фотографию, где мама, папа и я — маленькая девочка. Прячу среди книг. Вижу свой паспорт. Кидаю в ящик стола. Огромные тапочки принца Эдуарда запихиваю под тахту. От всех этих приготовлений на душе становится нехорошо. Прижимаюсь лбом к стене, морщусь, как от боли, и кричу:

— Входи!

Вот. Стоим рядом. Не раздеваясь. Как на вокзале. Как ни посмотрю, натыкаюсь взглядом на тахту. На свою или на мамину. Выключаю свет.

— У кого это мы? — шепчет.

— У тетки, — отвечаю угрюмо. — Она в отпуске. Оставила ключ поливать цветы.

Когда шли, знала, что совру. А вот соврала и будто сапогом пнула в живот.

— Тетка твоя одинокая и несчастная, да?

Молчу. Сказать ему правду? Я запутываюсь. А что будет потом?

— Так и будем стоять? — шепчет он.

Я думала, прибежим и все случится, легко и радостно. Просто упадем, и все произойдет. Стою как бревно. Я не знаю, как ложатся в постель. Все еще стою, уткнувшись лбом в стену.

— По телефону было интересней.

— Боря, я не знаю, как это делается.

— А я, думаешь, знаю! — кричит шепотом.

Вдруг — звонок в дверь. Отскакиваем друг от друга. Еще звонок. Иду в коридорчик. Открываю дверь.

Лариска.

— Здравствуй. Можно к тебе?

— Нет. Нельзя.

И закрываю дверь.

Боря Огородов

Наплавался до изнеможения. Когда выхожу из воды, встречаю Сонечку. Смотрит с ненавистью.

— Что случилось, Сонечка?

— Ты спрашиваешь? Ты? Я думала, не сменить ли мне школу. А теперь, оказывается, еще и бассейн.

— Почему, радость моя?

— Ты что, слепой? Она уже здесь! Она повсюду.

И тут я увидел Родимцеву. Она стояла на подкидной доске. Весело помахала мне. Оттолкнувшись, ушла в воду. «Солдатиком».

— Я ее утоплю! — сказала Соня.

— Ты шутишь!

— Посмотрим!

Быстро поднялась на вышку.

— Эй ты! — крикнула Родимцевой. — Уйди с дороги!

И прыгнула. С трех метров. Здорово прыгнула.

Родимцева выбралась из воды.

— Что? Слабо? — насмешливо сказала ей Жукова.

Тогда Родимцева тоже поднялась на трехметровку.

— Эй, ты! — крикнула Давыдовой. — Подвинься!

И тут я понял, что Соня бросила вызов, а Женя приняла его. Она прыгнула отважно, но неумело.

Соня поднялась еще выше — на пять метров. Жукова подбадривает ее, хлопает в ладоши: давай, давай. А Канарейка растерялась. Не знает, за кого болеть. Соня удачно прыгнула с «пятерки».

Родимцева поднялась на «пятерку». Постояла там и, похоже, раздумала прыгать. Жукова ехидно развела руками: что, слабо? Однако в следующий момент стало ясно, что Родимцева собирается прыгнуть с «пятерки». Она же не умеет, дура!

— Не смей! — кричу. — Назад.

Прыгает. Я зажмуриваюсь. Открываю глаза, и мне кажется, что она слишком долго не всплывает. Наконец, появляется. Сияет. Фу, черт! Давыдова бежит в раздевалку. Жукова за ней.

Канарейкина подлетела к Родимцевой.

— Ой, Жека! Я так за тебя волновалась!

— Да?

— Правда. Ну, здорово! Дай я тебя поцелую.

— Перестань!

— А чего ты?

— Я тебе не верю.

— Жека! Клянусь!

— Ни одному твоему слову. Кстати, где двадцать «рэ»? Уж не собираешься ли ты их замотать?

Канарейка

Неужели уедут? Неужели не позовут? Стою на тротуаре возле бассейна и еще надеюсь. Родимцева с Борькой повалили на «Жигулях». Жукова с Давыдовой рванули на «Волге». Не выдерживаю и кричу:

— Эй! Возьмите меня! Девочки, я с вами!

Бегу как дура! И — надо же! — поскользнулась, упала. Кажется, сломала каблук. Ну, так и есть И все из-за этих гадов. Ненавижу их. Поднимаюсь, иду, как раненая.

— Вы не ушиблись?

— Нет.

Где-то я его видела. Высокий, хорошо одетый.

— Но вы хромаете? Вам помочь?

— Нет.

Точно, в бассейне. Он показывал мне, как надо прыгать в воду.

— А почему вы плачете?

— Потеряла деньги, — вдруг вырвалось. Автоматически как-то.

— Много?

— Много. Двадцать «рэ». Рублей в смысле.

— Это не шутки. Придется вас выручить.

Достает бумажник. Вижу деньги. Протянуть руку и взять, хапнуть? Очень хочется. У него? У этого амбала? Да я с ума сошла! Отсчитал две десятки. Потом добавил еще одну. Задираю голову, чтобы понять — зачем? Ой, как страшно! Да пропади все пропадом! Беру!

Женя Родимцева

Когда высадили Борьку и поехали дальше, я сказала:

— Папа, ты меня выручишь?

— Конечно... А в чем дело?

— Я надела Маринино колечко, а классная подняла такой шум — ужас. И забрала. И у меня, и у других. В общем, родительское собрание. Сходишь, а? В субботу?

— Схожу.

— Мне так неловко перед Мариной.

— Ерунда. Все будет хорошо.

Вот чего мне не хватало всю жизнь — отцовской снисходительности. Этой готовности понять, простить, побаловать. Мне хочется дотронуться до него, и я кладу руку ему на плечо. Он на мгновение прижимает мою ладонь щекой. Мы оба стыдимся нежности, будто не имеем на нее права. Между нами стоит мама.

— Цветы! — вдруг вспоминаю.— Совсем забыла.

— Какие цветы?

— Дома цветы. Мама велела поливать. Давай заскочим, а? Я мигом.

— Давай.

Вспомнив про маму, вдруг остро чувствую, что скоро надо будет разрубать какие-то узлы, и это будет больно. Захотелось сказать об этом отцу, но вырвалось совсем о другом:

— Вот так бы ехала и ехала.

— Хочешь покататься?

— А уроки?

— Бедняжка. Кстати, неплохо бы увидеть твой дневник.

— А я его потеряла. Или сожгла. Не помню.

Смеемся. И вот тут я крикнула:

— Папа! Осталась неделя! Всего неделя. Мы снова станем чужими, папа!

— Это будет зависеть от тебя, — сказал спокойно. — Ты уже не ребенок.

...Выхожу из лифта. Достаю ключи. Открываю дверь. Что такое? Горит свет. Стоит чемодан. Вернулась раньше срока? Одна? Заглядываю в комнату. Никого. Быстро соображаю, что же делать? Ничего не могу придумать. Ведь ничего не поймет, сразу начнет кричать. А что, если тихонько сбежать? Пробираюсь к двери.

— Женька, это ты? — голос из ванной.

— Я. Здравствуй.

— Здравствуй. Как дела?

— Нормально. А у тебя?

— Замечательно.

— Замуж вышла?

— Ха-ха! Я пока еще не сошла с ума! Я с ним чуть не подохла от скуки. Будет звонить, меня нет. Никогда! Слушай, поставь чайник. И вруби какую-нибудь музыку. Я дома! Какая радость!

Наконец выходит. Увидев меня, говорит восхищенно:

— Ой, кто это?!

Еще бы. На мне дубленка. Лисья шапка, малиновый вельвет. Потом восхищение сменяется работой мысли, и эта новая мысль приводит к злобной догадке:

— Сбежала к отцу.

— Почему сбе́жала? Просто в гостях.

— Не ожидала от тебя такой подлости.

Оскорбленно проходит мимо. Держится королевой в изгнании. На голове тюрбан из полотенца.

— В чем ты видишь подлость? Ну, в чем? Я в гостях у отца.

— Это одно и то же.

— Неправда! Неправда.

— Он бросил нас. Он хуже, чем чужой.

— Ты просто завидуешь чужому счастью.

— Не смей! Замолчи!

— А что, скажешь, не так?

— Немедленно верни эти тряпки и возвращайся домой.

— Мама, не приказывай!

— Замолчи.

— Я уже не ребенок.

— Замолчи, я сказала!

— Ах, так! Ну и оставайся здесь!

Выскакиваю, хлопнув дверью.

Отец

Родительское собрание. 9 «А». Осторожно вхожу, киваю учительнице. Пробираюсь на «камчатку». Собрание состоит в основном из мам. Я тут никого не знаю. И меня не знают. Учительница молодая, красивая. А по словам Жени, она должна быть в годах.

— А вот еще одно сочинение. Оно тоже вызывает тревогу. Я зачитаю только отрывок. Естественно, не называя имени автора, это не имеет значения. Вот, послушайте... «Мне шестнадцать лет. Иногда я мысленно заглядываю в свое будущее. Каким я вижу себя? Я буду самым обыкновенным, серым обывателем. Кончу школу на тройки, в ин-

ститут не поступлю. Отслужу в армии. Потом буду работать на какой-нибудь случайной работе. Или махну в тайгу. Проболтаюсь так всю жизнь, никому не нужный. Но чем я хуже отличников, в нашем классе хотя бы? Я хочу быть великим. Как говорил Чехов: хочется играть видную, самостоятельную, благородную роль, хочется делать историю. Все правильно, только я все равно не сдвинусь с места. Я сдался». Понимаете, ему шестнадцать, пора дерзких мечтаний, надежд, а он — сдался! Он уже чувствует себя ущербным, неудачником, человеком второго сорта.

— Правильно чувствует! Потому что бездельник и лентяй! — заговорил человек в пиджаке и свитере. — Простите, я, может, скажу резко, но я догадываюсь, кто это написал. Он хочет играть роль! Он, видите ли, историю хочет делать! Быть великим! Ты сперва свои ботинки научись чистить, пуговицу пришить, а потом претендуй играть роль в истории.

— Вы ошибаетесь. Сочинение написано вовсе не вашим сыном.

— Да? А мой сын тоже чуть что заявляет — махну в тайгу. Очень похож. Ладно, раз уж начал, продолжу. Наболело! Мне редко приходится бывать в школе, на таких собраниях. Работа! Руковожу большим цехом. Весь день находишься в таком напряжении, кажется, жилы лопнут, глаза из орбит вылезут. Идешь домой, думаешь там найти отраду и покой, а там балбес сидит. Жена тоже с работы пришла, уже по магазинам набегалась, на кухне надрывается, а он музыку слушает, к урокам и не приступал.

— Пожалуйста, поспокойнее.

— Да не могу я спокойнее, понимаете! Не могу! Может вас кто-нибудь оскорбить сильнее, чем собственный ребенок? Обиду от постороннего вы сразу забываете. А дети ранят вас ежедневно!

— Правильно!

— Нет, не правильно! Стыдно так говорить!

— Иной раз ночами не сплю, думаю, как это я умудряюсь огромный цех в руках держать, а на одного мальчишку, на собственного сына, управы не найду?

— У вас непомерные требования.

— Вы слишком крутой человек. Привыкли в цехе...

— У меня непомерные? Одна-единственная забота у него — учиться. Так нет. С двойки на двойку перебивается. Я учебники глотал в общежитии по ночам, лишь бы выбиться в люди, а он сидит развалившись, книжку откроет для виду, а сам чертей на бумажке рисует. Зачем же мы с матерью бились всю жизнь? Чтобы на сыне вся наша линия и оборвалась? Чтобы он опять с дворника начинал?

— Может быть, ему полезно все с самого начала пройти? — подаю голос. — Если у него ваша закваска, парень выдержит, встряхнется.

— А вы своего сына пустили бы в дворники?

— У меня дочь.

— Значит, у нас с вами разные проблемы.

— Это точно, — соглашаюсь.

— Нет у него моей закваски! Я не знаю, чья у него закваска! Что вы смеетесь? Я не в том смысле. Наша с вами закваска, она откуда бралась? От умения терпеть, выносить, ждать.

— Верно.

— Я помню, в детстве о сапогах мечтал. И не сбылась моя мечта. Так до восемнадцати лет босой или в опорках ходил. А моя жена, знаете, о чем мечтала? О портфеле. У нее брезентовая сумка для школы была, а у одной девочки — настоящий портфель. Так она слезами обливалась от зависти. Вы вспомните, как мы жили после войны, сколько натерпелись. А сын мой едва родился, вокруг его колыбели уже стояли телевизор, магнитофон, кинокамера, велосипед.

— Правильно.

— Нет, неправильно. Опять упреки.

— Верно. То им купи, это подай. С цепи сорвались.

— Вы еще куском хлеба попрекните.

— Да не жалко мне этого куска! Неблагодарность противна! Ненавижу его лень, эгоизм, равнодушие! Кто его этому учит? Мы с матерью? Нет. Школа? Нет. Почему они тунеядцами растут?

— Правильно.

— Нет, неправильно. Не обобщайте.

— Почему они трудиться не любят? Почему они труд презирают? Почему они так любят развлекаться? Отдыхать? Кейфовать? Вот вы, товарищ, можете мне объяснить? Простите, не знаю вашей фамилии.

— Родимцев моя фамилия. Нет, не могу объяснить.

— Простите, вы папа Родимцевой? — спросила учительница.

— Да, Жени Родимцевой, — встаю.

— Но Женя учится в параллельном классе. В 9 «Б».

— Батюшки, — сказал кто-то.

— Там тоже идет собрание. Это дальше, по коридору.

Идиотское положение. Принужденно улыбаюсь. На меня смотрят иронически. Готов провалиться сквозь пол. Уже у двери слышу, как крутой начальник цеха саркастически замечает:

— А еще реплики подавал. Хорош! Не знает, где дочь учится.

Иду по коридору. «Родительское собрание. 9 «Б». Если бы пошел по другой лестнице, то попал бы куда нужно. Женька не догадалась сказать. Мне не пришло в голову спросить. Нелепость? Или закономерность? Постояв возле двери, иду к лестнице. Сегодняшнее собрание я пропущу. Когда выхожу из школы, лицом к лицу встречаю Женю.

— Мама приехала. Спасибо тебе за все. Привет Марине.

Володя Вожжов

Вынес на двор половики, вытряхиваю на снегу. Мать велела.

— Эй, Вожжов!

Канарейка. Нарядная, самоуверенная.

— Ты говорил, Родимцева твоя соседка.

Подходит. Накрашена больше, чем всегда.

— Говорил. А что?

— Мне надо вернуть ей маленький должок.

Подозрительно смотрит на мои половики.

— Вот в этом доме.

— А квартира?

— Семнадцать.

— А ты не знаешь, она дома?

— Еще чего!

— А что? Ведь ты у нее личным шофером.

— Вали отсюда!

— Ой, Вожжов, какой ты грубый. Попробуй только пальцем тронуть меня. Только попробуй.

— И что будет?

— От тебя мокрого места не останется!

— Да? А ну, проверим, — дотрагиваюсь до нее пальцем.

— Дурак! — и пошла.

Беру половик за два конца, крепко сжимаю кулаки. И встряхиваю. Эхо отдается от стен домов. Как выстрелы. И тут я вижу моего бывшего дружка Борю Огородова. И Жукову с Давыдовой. Наверное, ждут машину, чтобы ехать на дачу. Я стреляю половиком, а они смотрят на меня. И я думаю, неужели это тот самый Боря, из-за которого я в детстве валялся в грязной луже? Стреляю половиком. А потом из дома Родимцевой выбежала Канарейкина. Увидев всю команду в сборе, двинулась к ним. И стала что-то возбужденно говорить. И вызвала интерес. И даже рассмешила их. Потому что показывала в лицах. А я все стреляю и стреляю половиками.

Женя Родимцева

Еле протиснулась с елкой в дверь подъезда. В лифте она не поместится. Придется топать по лестнице. Поднимаюсь. И вижу Давыдову.

— С наступающим Новым годом, Родимцева.

Молчу. Поздравление явно иронично.

— Что ты придумаешь к Новому году? — возникает Жукова. — Дедушку-адмирала? Или бабушку-балерину?

Молчу. Тащусь выше. И вижу Борю.

— Как поживает твоя тетушка? Она здорова? — улыбается.

Главное не разреветься.

— Родимцева, возвращаю двадцать «рэ», — говорит Канарейка.— Держи! — и засовывает деньги мне за ворот.

— Ладно, девчонки, кончайте,— сказал Боря.

— Боря, а ты иди, — приказывает Жукова. — Подожди внизу.

И Боря пошел. Когда внизу хлопнула дверь, Жукова сказала:

— Канарейка, дай ей по уху.

— Почему я? — смутилась Канарейка.

— Заткнись! Дай и все!

И Канарейка ударила меня по лицу. И Жукова, и Давыдова. Я отбивалась, как могла. А потом они побежали вниз, и я осталась одна. Я хотела сразу идти домой. Но, поднявшись маршем выше, я подумала, что у меня пальто испачкано мелом от стены. Сняла пальто и убедилась, что была права. Я стала чистить его. Я шмыгала носом. И было непонятно: я уже поплакала или собираюсь заплакать? Если собираюсь, то не стоит. Надо удержаться. Потом я услышала, как этажом ниже щелкнула дверь и кто-то торопливо стал подниматься по лестнице. Лариска!

— Здравствуй, — сияет. — А я к вам!

В руках у нее тарелка. А на тарелке два куска пирога.

— Мама испекла. Попробуй.

— Давай!

— А вы уже елку купили?

— Ага.

— А мы еще нет. Вкусно?

— Очень.

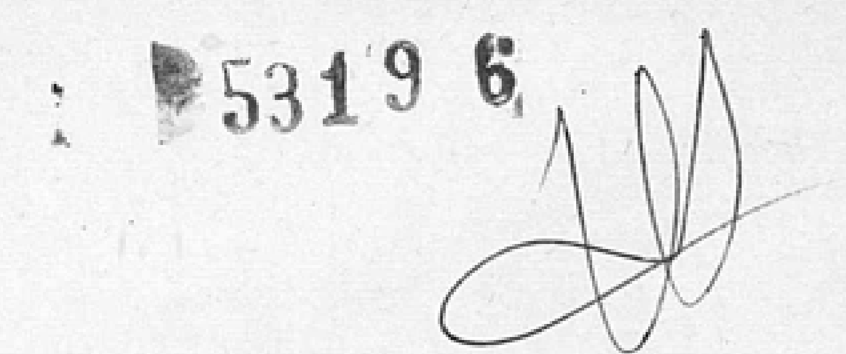
От автора

История окончена. И странное дело, в ней не нашлось места для эпизода, который был первым толчком замысла... Хорошо помню, что именно тогда, в зимнем парке на краю города, вглядываясь в лица незнакомых мне мальчиков и девочек, я подумал — кто они? Какие у них отношения? Может быть, этот эпизод пригодится для конца истории?

А случилось вот что.

В зимнем парке на краю города проходила лыжная эстафета школьников. Вероятно, соревновались два класса. Каждый болел за своих. Шум, азартные крики. Обычное дело.

И вот, поблизости от старта, на дороге остановилась «Волга». Из



машины вышли три девочки, одетые нарядно и дорого. Одна из них вела на поводке породистую собаку. Они не были чужими, со стороны. Они были из той же школы, что и ребята с эстафетными номерами на спинах. Они приехали поболеть за своих. Но были ли у них свои? Не знаю. Их появление было вызывающе наглым.

А на старте в ожидании эстафеты стояла девочка. Она оглянулась на приехавших. И на ее лице, прекрасном и одухотворенном, я увидел выражение гнева или боли. В следующее мгновение она стартовала.

Учительница строго отчитывала нарядных гостей. А я смотрел вслед девочке. Лыжня уходила в гору. Девочка не очень хорошо бегала на лыжах. Она падала и вставала. Падала и вставала. И упрямо шла в гору. Меня охватило неясное предчувствие фильма.

Читайте в следующем номере

Под рубрикой «Навстречу XXVII съезду КПСС» — размышления рабочего и режиссера о связи насущных вопросов реальной жизни и кинематографа. В разделе «Разборы и размышления» вы прочтете о современных тенденциях развития научно-популярного кино, о фильмах нравственной проблематики, рецензии. Рубрика «Теория, история, эстетическое воспитание» представлена статьями о значении творческого опыта кино 50—60-х годов для современного экрана.

В разделе «За рубежом» читайте заметки с семинара кинематографистов в Потсдаме, о национальном фестивале венгерского кино, рецензии на фильмы текущего репертуара, информацию о новинках экрана в разных странах мира.

Вниманию читателей предлагается сценарий Л. Рошаля «Пирамида» (фильм, поставленный А. Иванкиным по этому сценарию, получил Золотой приз на XIV Международном кинофестивале в Москве).

ПОЗДРАВЛЯЕМ

С 75 -летием

БУРХАНОВА Шукура Бурхановича, актера, народного артиста СССР, лауреата Государственной премии Узбекской ССР имени Хамзы

ШНЕЙДЕРМАНА Исаака Израилевича, киноведа

С 60-летием

ВАСИЛЬЕВУ Веру Кузьминичну, актрису, народную артистку РСФСР, лауреата Государственных премий СССР

ВИННИКА Павла Борисовича, актера, заслуженного артиста РСФСР

ЛАВРОВА Кирилла Юрьевича, актера, народного артиста СССР, лауреата Ленинской премии, лауреата Государственной премии СССР, лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых

МАЛЯНА Генриха Суреновича, кинорежиссера, народного артиста СССР, лауреата Государственной премии Армянской ССР

МЕТАЛЬНИКОВА Будимира Алексеевича, драматурга, заслуженного деятеля искусств РСФСР

ХМЕЛИКА Александра Григорьевича, драматурга, заслуженного деятеля искусств РСФСР

С 50-летием

ГАФТА Валентина Иосифовича, актера, заслуженного артиста РСФСР

ЗАБОЛОЦКОГО Анатолия Дмитриевича, кинооператора, заслуженного деятеля искусств РСФСР, заслуженного деятеля искусств Белорусской ССР, лауреата премии Ленинского комсомола

ЗОРКОГО Андрея Марковича, кинокритика

ОКЕЕВА Толомуша Океевича, кинорежиссера, народного артиста Киргизской ССР, лауреата Государственной премии Киргизской ССР, лауреата республиканской премии Ленинского комсомола

Редакция журнала «Искусство кино» горячо поздравляет юбиляров и желает им доброго здоровья и новых творческих успехов

